القافلة

مجلة ثقافية تصدر
كل شهرين • يناير - فبراير 2008

ملف العدد

الفزاعة

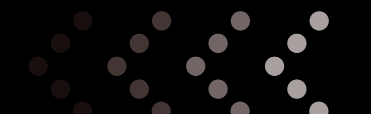
للأمراض حسناتها

الحلي الشرقية تلمع من جديد

هل الشعر العربي في أزمة؟

1 العدد
المجلد 57

قافلة الأبحاث



تنظِّم مجلة **القافلة** نشاطاً بحثياً غرضه إشراك الباحثين الراغبين، لا سيما طلاب الجامعات وطالباتها، بأبحاث ميدانية معمقة في موضوعات تقترحها المجلة أو يقترحها المتقدمون أنفسهم. هدف هذه الخطوة هو كتابة موضوعات تتجاوز المقال العادي وتحقق الشمول والإحاطة بزوايا الموضوع المطروح كافة، لتقديمها في النهاية على شكل مواد صحافية جادة تتمتع بعناصر الجذب والتشويق الصحفي .

للمشاركة في هذا النشاط البحثي يرجى مراسلة فريق تحرير القافلة على العنوان الإلكتروني التالي:
qresearch@qafilah.com

وذلك من أجل

- الاطلاع على قائمة الأبحاث المقترحة من المجلة.
- معرفة شروط اعتماد البحث وصلاحيته للنشر.
- الاتفاق على الموضوع وتبادل الرأي حول محتوياته وآفاقه.
- تحديد عدد الكلمات وملحقات البحث.
- تعيين المهلة الزمنية للبحث والاتفاق على موعد التسليم.

بعد اعتماد البحث للنشر من هيئة تحرير المجلة، ستصرف مكافأة الباحث حسب سلم المكافآت المعتمد لدى المجلة لكتَّابها.

صورة الغلاف

لوحة تمثِّل حروفاً وكلمات عصية على القراءة، اختارها المصمم تعبيراً، ربما جاء متطرفاً بعض الشيء، عن حال العلاقة ما بين القرَّاء والشعر العربي المعاصر، وهو الموضوع الذي يحتل باب القضايا في هذا العدد.

القافلة



ارامكو السعودية
Saudi Aramco

الناشر
شركة الزيت العربية السعودية
(أرامكو السعودية)، الظهران

رئيس الشركة، كبير إدارييها التنفيذيين
عبدالله بن صالح بن جمعة

نائب الرئيس لشؤون أرامكو السعودية
مصطفى عبدالرحيم جلالي

مدير العلاقات العامة
زياد محمد الشيحة

رئيس التحرير
محمد عبدالعزيز العصيمي

مدير التحرير الفني
كميل حوَا

مدير التحرير
محمد أبو المكارم

سكرتير التحرير
عبود عطية

سكرتير تحرير مساعد
د. فكتور سحاب

قافلة الأبحاث ومكتب جدة
فاطمة الجفري

مكتب بيروت
رولان قطان

مكتب القاهرة
ليلى أمل

الإنتاج والموقع الإلكتروني
طوني بيروتي

المخرج المنفذ
حسام نصر

الصور الفوتوغرافية
أنور الخليفة

تصميم وإنتاج
المحترف السعودي

طباعة
مطابع التريكي

ردمد ISSN 1319-0547

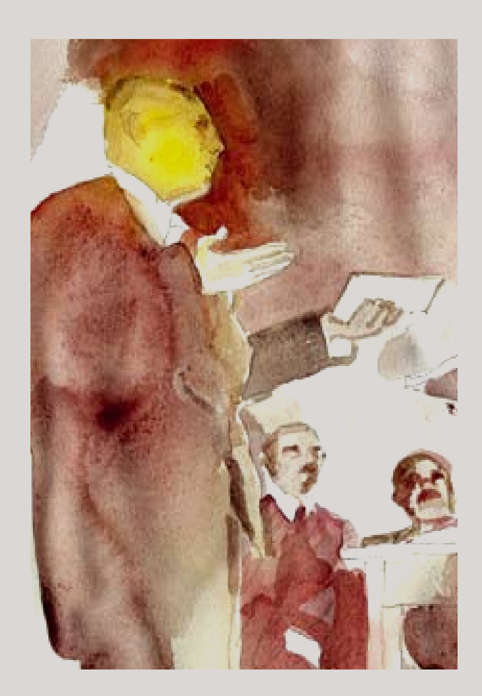
محطات العدد

يناير - فبراير 2008
محرم - صفر 1428

توزع مجاناً للمشتركين
- العنوان: أرامكو السعودية
ص . ب 1389، الظهران 31311 المملكة العربية السعودية
البريد الإلكتروني: alqafilah@aramco.com.sa

- الهواتف: رئيس التحرير 7321 874 3 966+
فريق التحرير 0607 897 3 966+
الاشتراكات 6948 874 3 966+
فاكس 3336 873 3 966+

رسالة المحرر



1 قضايا

بعد ما كانت القافلة قد أثارت في العدد الماضي قضية العلاقة بين القارئ والشعر انطلاقاً من الحال في الغرب، تستهل هذا العدد بطرح القضية نفسها على المستوى العربي، من خلال خمس إسهامات مختلفة تبدأ بعرض واقع الحال وتمر بالدور الذي تلعبه الأغنية في الترويج للشعر وتنتهي برأي مختلف ينفي وجود أزمة في الشعر.



ويتضمَّن باب «قول في مقال» مناقشة للفكرة التي كانت مادة الباب نفسه في العدد السابق حول الآثار التي تتركها الألعاب الإلكترونية وخاصة العنيفة في عقول الناشئة، وما إذا كانت هذه الألعاب تلعب فعلاً دوراً في تغذية المشاعر العدائية عند الذين يمارسونها.

2 طاقة واقتصاد

وينفرد موضوع الهايبر ماركت بالصفحات المخصصة لمناخ الطاقة والاقتصاد، نظراً لأهمية الدور الذي صارت هذه المتاجر العملاقة تلعبه في حياتنا اليومية، وتكاثر عددها يوماً بعد يوم، الأمر الذي بات يشير إلى تغيّر جذري في مفهوم تجارة التجزئة وقوانين الإدارة التي تسود هذه التجارة، وأيضاً المهارة التي تتطلبها مما لم يكن مألوفاً في المتاجر التقليدية الصغيرة والمتوسطة.





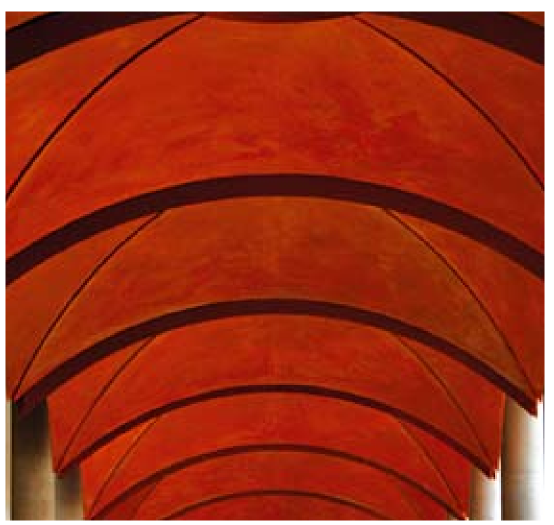
3 علوم وبيئة

أما صفحات مناخ العلوم والبيئة، فيتقاسمها موضوعان. الأول هو أقرب إلى أن يكون مفارقة، إذ يتناول الدور «الإيجابي» الذي تلعبه بعض الأمراض في مواجهة أمراض أو مخاطر صحية أخرى.

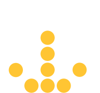
أما الثاني فيتناول حقيقة الوعود التي قطعها الخيال العلمي، وعجز العلم لاحقاً عن تحقيقها، خاصة وأن الكثيرين كانوا يتوقعون من العلم منجزات تختلف عمَّا أُنجز فعلاً. فهل للخيبة ما يسوغها؟



الفاصل المصور



بالوصول إلى الفاصل المصور، يُطالع القارئ عيِّنة من أعمال المصور السعودي فيصل المالكي، المميَّزة بالتوقف أمام الإيقاعات الشكلية في البناء والهندسة وحتى الوجوه. مع لمسات لونية خجول في بعض الأماكن، يعزِّزها طغيان اللون الرمادي والترابي.



4 الحياة اليومية

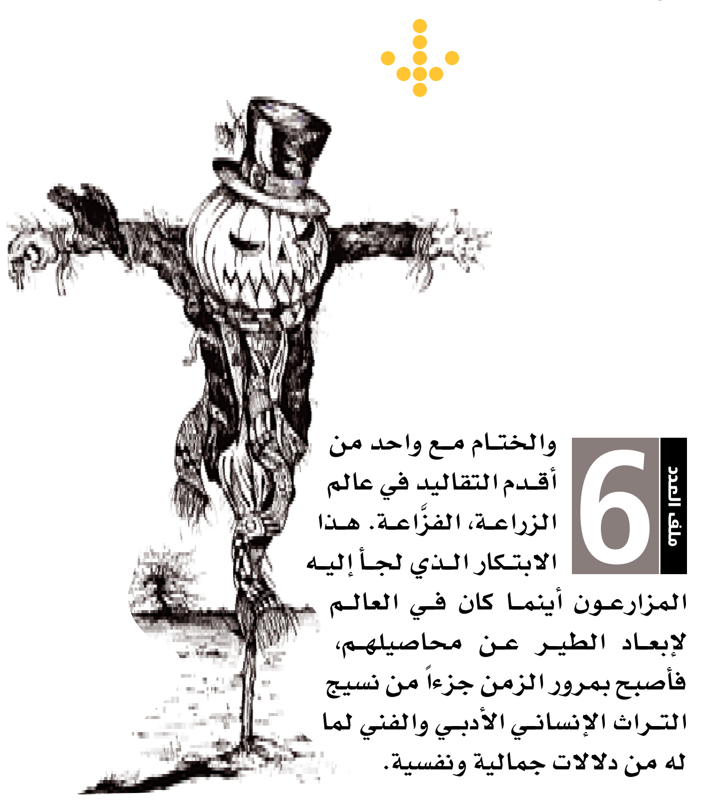
أما مناخ الحياة اليومية فيتضمَّن عرضاً لحال جزء لا يتجزأ من هذه الحياة: الحلي والمجوهرات. والقضية التي تتناولها القافلة هنا هي المكانة التي تحتلها الحلي الشرقية من بين كل ما نشتريه ونتزيَّن به من الحلي، والعوامل التي أضعفت بعض الوقت هذا الفن في بلادنا، قبل أن يعود وينشط إنتاجاً واستهلاكاً كما يدل على ذلك الوقت الحاضر.

5 الثقافة والأدب

ويسعى المناخ الثقافي في هذا العدد إلى رسم الحدود الفاصلة بين «الاقتباس» المقبول أدبياً وفنياً، والاعتداء على ملكيات المبدعين الفكرية، بعبارة أخرى «السرقة الأدبية». وفي هذا الباب أربع إسهامات تتناول هذه القضية في الأدب والموسيقى والفن التشكيلي والمسرح.



أما الصفحات التي اعتادت القافلة على تخصيصها للرواية، فإنها تُخصَّص في هذا العدد للقصة القصيرة جداً. هذا اللون الأدبي الجديد الذي يبدو بعيداً نسبياً عن القرَّاء.



6 ملف العدد

والختام مع واحد من أقدم التقاليد في عالم الزراعة، الفزَّاعة. هذا الابتكار الذي لجأ إليه المزارعون أينما كان في العالم لإبعاد الطير عن محاصيلهم، فأصبح بمرور الزمن جزءاً من نسيج التراث الإنساني الأدبي والفني لما له من دلالات جمالية ونفسية.

الرحلة معاً

من هو المثقَّف.. من هو المفكِّر؟

في الزوايا الخلفية لمؤتمر فكر 6 الذي عُقد في المنامة مطلع ديسمبر الماضي، أدار بعض الحاضرين، بصفتهم من صفوة المثقَّفين العرب، اعتراضاً على بعض الشخصيات التي دُعيت لتتحدث في المؤتمر وتشارك في نقاشه، لا سيما تلك الشخصيات التي جاءت من خلفيات صناعة القرار الاقتصادي على المستوى العربي. لم يعجب هذه الصفوة، مع تحفظي على صفوتها، أن تصل دعوات مؤسسة الفكر العربي إلى بعض كبار موجهي البوصلة الاقتصادية العربية، بصفتهم غير محسوبين على الوسط الثقافي، ولا يقعون تحت مظلة الفكر التي يفترض أن المؤسسة والمؤتمر يفهمانها ويمارسان مهمتهما على أساسها.

من هذا الموقف، تسربت بعض الأسئلة عن معنى المثقَّف ومعنى المفكِّر في حياتنا: هل هو الأكاديمي الذي أمضى ردحاً من الزمن يفتِّش في بطون الكتب ووجوه الجامعات والطلبة عن أسباب التغيير؟ أم هو صانع النظريات التي تحملها كتبه إلى الآفاق المشككة والحائرة؟ هل هو الروائي والشاعر والقاص؟ هل هو الإعلامي، أم هو الناشط في حقوق الإنسان والرافض أبداً لأي بادرة حسن نية من الأنظمة السياسية؟

بدا أن رحى الأسئلة عادت من جديد، لتبدأ وتنتهي عند المربط نفسه، مربط النظرة التقليدية إلى المثقَّف أو المفكِّر. لم يتطرق أحد من تلك «الصفوة» إلى الإنسان الاقتصادي والاجتماعي المؤثر في الفعل الوطني التنموي، وما إذا كان من حقه أن يعتلي



المنابر الثقافية والفكرية العربية، التي ظلت زمناً طويلاً حكراً على السابحين في ملكوت التهويمات من أبراجهم العاجية. بل لم يكن هناك حتى بوادر استعداد للتجريب، تجريب قبول الإنسان المؤثر اقتصادياً كإنسان يمتهن العمل الذهني الذي يعطيه الحق أن يتحدث ويُنظّر بدوره لأسباب التقدم في عالمنا الشديد التخلف.

صفَّق عالمنا العربي، كما نعلم، كثيراً وطويلاً للمنابر التي تريد أن تستبدل رغيف العيش بمفردة القصيدة، وأن ترسل الأولاد إلى المجد التليد بدلاً من المدرسة الفنية، وأن تقلب لون المشمش ليصبح أزرق وتغيِّر طبيعة القطة البيولوجية لتصبح أسداً هصوراً في وجوه الأعداء المتربصين. لم نكسب، وهذا رأيي الشخصي، من هذه المنابر سوى المزيد من حالة القفز على واقعنا وارتكاسنا إلى حالة من ديمومة اليأس، الذي يفرض كفارقة كبرى من قبل المثقف المتدثر بعباءة إيقاظ الأمة من سباتها.

المثقَّف أيضاً، بصورته التقليدية لدينا، كان من أسباب خلق جغرافيا ثقافية عربية تقف فيها الحدود موقفاً (شامخاً وصامداً). فهناك لدى هذا المثقَّف ثقافة دول المحور وثقافة الأطراف والهوامش. والمحوريون هم الذين يجب أن يقودوا الأمة إلى خلاصها وموقعها الصحيح بين أمم اليوم. أما الهوامش فمسموح لها فقط بالاستهلاك إن أرادت ذلك، على أساس أن المحوريين يؤمنون بحق الاستهلاك الآدمي للثقافة.

وما دمنا في أجواء هذه الجغرافيا الثقافية العربية المصابة بأمراض الترفع والإلغاء، ربما يحسن أن أذكر لكم حادثة ثقافية لا أنساها عشتها في بيروت، فذات عشاء جمعتني الصدفة بمثقف مسن كان يشتغل على كتابٍ عن عيون الشعر العربي المعاصر، وسألني إن كان هناك شعراء سعوديون يستحقون الإشارة إليهم في هذا الكتاب الحامل لألوية شعرية من دول المحور الثقافي. التفت إليه وقلت بلسان لا يخلو من تهكم: هناك شعراء سعوديون طبعاً لكن كتابك لا يستحقهم ما دمت في هذه السن ولم تعرف أحداً منهم.

على هذا المثال، يمكن أن تقاس اللحمة الثقافية العربية ومنتجاتها وأثرها على الصورة الكبرى لمسيرة نماء المواطن العربي، الذي ظل يستهلك النصوص والتهويمات والإلغاءات دون أن يحدث طائل أو متغير في حياته التي تزداد صعوبة وتخلفاً.

كانت الثقافة فيما مضى بانتشارها العمودي تتمثَّل في أفراد، الواحد منهم هو العالِم والفيلسوف والمفكِّر والأديب، لكنها لم تعد كذلك في شكلها الحالي وانتشارها الأفقي والتخصصي.. ولم يبقَ للثقافة في شكلها التقليدي سوى النظريات الفراغية التي لا يُستغنى عنها.. لكنها لا وجود لها إلا بالتماس مع الواقع والتلاحم مع ذوي الاختصاص، يداً بيد من أجل التغيير والتطوير.

ولذلك، يجدر بالمؤسسات الثقافية العربية أن تنقل اهتمامها إلى الواقع، وأن تعطي مساحة لذوي الفعل الذهني الإنمائي، الذي تظهر آثاره فوراً في حياة الناس وارتقاء أسباب معيشتهم وتعاملهم وأذواقهم. وقد أحسنت مؤسسة الفكر العربي في كل مؤتمراتها في الأخذ بهذا المبدأ، مبدأ بناء الجو الثقافي العربي من حضور الروائي إلى جانب الاقتصادي والشاعر إلى جانب الصناعي والإعلامي إلى جانب رجل الأعمال، فهذا التجاور هو الذي سيضعنا على طريق واقعنا العربي الحاضر ويعيد صياغة فعلنا الثقافي المؤثر.

رئيس التحرير



قافلة القرّاء

إلى..
رئيس التحرير

ترحّب القافلة برسائل قرائها وتعقيبهم على موضوعاتها، وتحتفظ بحق اختصار الرسائل أو إعادة تحريرها إذا تطلب الأمر ذلك.

لماذا العامية؟

وصلني العدد الأخير من القافلة (عدد نوفمبر-ديسمبر 2007م). والحقيقة، فوجئت بقراءة أحد الردود فيه بقلم منال عثمان، لا لأنها انتقدت مقالاً بطريقة غير لائقة، بل لأن الرد مكتوب بالعامية، ويحتوي عبارات لا تنشر في أي صحافة مطبوعة، ناهيك بمجلة القافلة. إنها كما يقول أحد أقربائي كتبت بلغة المنتديات. وهذه هي المرة الأولى التي نراها مطبوعة على ورق. وأين؟ في القافلة.
أردت فقط لفت انتباهكم إلى هذا الأمر، حتى تبقى مجلتنا مشرقة.

مرام مكاوي
جدة

القافلة: نقدِّر لك موقفك السليم من وجوب الحفاظ على الفصحى ونشاطرك إياه تماماً. ولكننا أبقينا على بعض أسطر الرسالة المشار إليها بالعامية محافظة على العفوية التي كُتبت بها لا أكثر.

انتظام البريد

أود إعلامكم بأنني أحد المشتركين في القافلة منذ العدد الثاني من المجلد السادس والخمسين. ولكني لم أتسلَّم عدد سبتمبر-أكتوبر 2007م رغم طول الانتظار، علماً بأن صديقي الشاعر كمال محمود تسلَّم العدد المذكور منذ أسبوعين، وأنا وإياه نعمل في الشركة نفسها، وعلى العنوان نفسه. أرجو أن أعرف كيف أتسلَّمها بانتظام.

هاني باسل
عدن

القافلة: لم يحصل من جهتنا إلغاء لأي اشتراك أخيراً. والأعداد ترسل بالبريد دفعة واحدة. فإذا لم يصلك العدد المذكور، ووصل إلى صديقك، فثمة مشكلة إما في توزيع البريد، وإما في مكان تسليمه.

الأخبار العلمية

من الموضوعات المختلفة التي تنشرها القافلة في شتَّى المجالات، تستوقفني المقالات والأخبار العلمية أكثر من غيرها، لهوىً خاص في نفسي. ومع تقديري لنوع الأخبار التي تنشر في باب زاد العلوم، فلي ملاحظة ملخصها أن أربعة أخبار كل شهرين تبقى قليلة جداً مع تطور العلوم وكثرة المكتشفات والمخترعات.
إن كل المجلات العلمية الشهرية تفرد صفحات عديدة لنشر الأخبار العلمية، وصولاً إلى الطرز الجديدة من آلات التصوير أو أجهزة الكمبيوتر والساعات والمعدات المختلفة. وهي بذلك ترشد المستهلكين وتوجههم نحو الأفضل. فهل لنا أن نرى مثل هذا في القافلة في يوم من الأيام.

ماجد العسكري
جدة

عم محمد

خلال مطالعتي لعدد القافلة شهري سبتمبر وأكتوبر، طالعت وتأثرت كثيراً بالمقال عن عم محمد في باب صورة شخصية. فأنا أعرف الرجل كما يعرفه الكثيرون من زبائنه، ولكن المقال أطلعني على الكثير من فصول سيرة هذا الرجل العصامي الذي يستحق كل احترام وتقدير لكفاحه الطويل، ولمهارته في مهنته. نرجو أن تنشروا المزيد من الصور الشخصية على هذا المنوال.

عبدالكريم صالح الأحمد
جدة

قراءة الشبه بين موضوعين

قرأت في العدد الأخير من القافلة (سبتمبر-أكتوبر) من جملة ما قرأت، قصيدة الشاعر مريد البرغوثي في باب ديوان الأمس ديوان اليوم، ومن ثم مقالاً عن مجموعة الكاتبة العُمانية جوخة الحارثي «صبي على السطح». وقد لفت انتباهي التشابه بين محتوى القصيدة من جهة والقصة من جهة أخرى. وأرغب في أن أكتب تحليلاً وقراءة من زاوية اجتماعية لأوجه التشابه الواردة في المقال والقصيدة، فهل ذلك ممكن؟

أسعد نايف طليمات
عمان

القافلة: نحن أيضاً لفتنا هذا التشابه في محتوى القصيدة والمقال. ونرحِّب بما تكتب في هذا المجال، إذا تميَّز بالمستوى المطلوب.

حين يرتقي النثر

المقال الذي نشرته القافلة في عددها الرابع من المجلد السادس والخمسين، وعنوانه «حين يرتقي النثر ليصبح شعراً»، أعاد إلى ذهني حلماً طالما راودني، أن أتوجه بفحواه إلى المجلات العربية، ألا وهو الالتفات إلى النثر القديم. فمن دون أن ينتقص ما نقوله هنا من قيمة الشعر القديم والجديد، وكلاهما يحظى بمساحة واسعة في المجلات العربية، فإن النثر يمكنه أحياناً أن يكون أجمل من أي شعر، أو على الأقل لا يقل جمالاً عنه. ومع ذلك فإننا لا نلحظ له وجوداً في الدوريات الثقافية.
أرجو من القافلة أن ترفع لواء سد هذه الثغرة، وتتحفنا من حين إلى آخر بعينات مما كتبه كبار أدبائنا.

محمد جابر الرقاوي
بغداد

رسالة تُغني عن ألف جهد

كم هو رائع ما تقدمونه لنا نحن معشر القرَّاء من موضوعات ثقافية اقتصادية اجتماعية متنوعة. فحقيقة إن ما تبذلونه لنا مجهود تُشكرون عليه وأكثر.
فهل تلبون طلبي بمنحي اشتراكاً بالمجلة بعدما أصبحت أريق ماء وجهي عند من أعرف ومن لا أعرف من موظفي أرامكو لكي أحظى بعدد من هنا وعدد من هناك. فهل تجعلونني أستقل باشتراك يصلني بالمجلة بصفة دورية وهل تمنحونني بعض الأعداد المتوافرة لديكم آخر عامين من عمر المجلة إن أمكن ذلك.

عبدالمحسن بن أحمد الغامدي
الدمام

القافلة: حفظ الله لك ماء وجهك، وستصلك أعداد المجلة بانتظام إن شاء الله، فالقافلة تعتز بالقرَّاء الذين يكنُّون لها مثل عاطفتك.

الخلايا المرآة

قرأت عدد القافلة الخامس من المجلد 56، وأثار في نفسي بعض الأفكار حول الخلايا المرآة فأحببت أن أشاركم بها.
لفت نظري العنوان، فهذه أول مرة أسمع فيها هذا المصطلح. ولكن المقدمة أشعرتني بالملل قليلاً لذا تجاوزت بعض الفقرات إلى أن لفتت نظري قصة القردة التي استثيرت خلايا الدماغ لديها المسؤولة عن فعل معين لمجرد رؤيتها شخصاً يفعل هذا الفعل، فبدأت أشعر برغبة في القراءة، وبدأت التركيز والربط.
فوجدت أنني أتصرف أحياناً كوالدتي في مواقف معينة وأقول كلمات ما كنت لأقولها بصفتي أنا، ولكني أتقمص من خلالها شخصية والدتي عن غير قصد. وسمعت من أكثر من شخص من أنه تعرض لمثل هذا الموقف من قبل.
وأيضاً، عندما تؤثر بي شخصية ما فإني أرى نفسي وكأنني أتحدث مثلها وإن لم أكن كذلك. وهنا عرفت سر تثاؤبي غير المسوَّغ عند رؤيتي شخصاً يتثاءب، وأيضاً سر انتقال التوتر إلى جميع أفراد المنزل عندما يكون أحدنا متوتراً، وسر إحساسي بأن من أشعر نحوه بشعور سيِّئ أو جيد فحتماً هو يشعر نحوي بالشعور نفسه.
كذلك استنتجت ولا أعرف إن كنت مصيبة أم لا، أن من لديهم مهارة تواصل عالية فإن الخلايا المرآة لديهم قد تكون أنشط من غيرهم. وأقنعني تفسير رقة المرأة وسرعة تعاطفها مع الغير بنشاط خلاياها المرآة الأكبر من نشاطها عند الذكور.
وتمنيت لو كنت لم أنه دورة المهارة الشخصية (التي أنهيتها من أسبوعين فقط) لأشارك الجميع بهذه المعلومات التي قد تفسِّر الكثير من التمارين التي مارسناها خلال الدورة.
ولكن يخطر ببالي سؤال: هل هناك أنواع اضطراب أخرى بالإضافة للتوحد تتأثر بنشاط الخلايا المرآة، كزيادة النشاط عند الأطفال وقلة التركيز؟ أشكركم على هذا المقال، وأتمنى أن ينشط العلماء ويسرعوا في وضع برامج تدريب لتنشيط الخلايا المرآة التي ربما تكون مفيدة لأي شخص لا للمصابين بالتوحد فقط.

جلنار أحمد
السودان

المشتركون الجدد

بدر بن ستير اللحياني، مكة المكرمة - عبدالجبار حسن الشيخ، الأحساء - عبدالله سعد الجعضي السبيعي، الخرمة - بوسالية صلاح الدين، قسنطينة، الجزائر - صالح محمد الحداد، جدة - صالح أحمد عبدالله، المنامة - محمد رياض قرقناوي، حلب - محمد بن عبدالرحمن العبداللطيف، الرياض - عبدالرحمن شحات عمر، المدينة المنورة - عبدالمجيد جاسم محمد المكحل، الأحساء - عبدالمحسن بن أحمد الغامدي، الدمام - سيف الدين يوسفي، الجزائر.

القافلة: وصلتنا عناوينكم وما طرأ على بعضها من تعديل، ونرحِّب بكم أصدقاء للقافلة التي ستصلكم أعدادها بانتظام من الآن فصاعداً -إن شاء الله-.

إعادة الاعتبار للحمار

حظي ملف «الحمار» الذي نشرته القافلة في العدد الرابع من المجلد 56 بأصداء مختلفة كان أبرزها ما كتبته جريدة «الوطن» الكويتية تحت عنوان «إعادة الاعتبار للحمار».
فبعد أن استعرض كاتب المقال خليل علي حيدر بعض الخطوط العريضة الواردة في الملف، وركَّز على الأخص على القسوة التي يلقاها الحمار عند الإنسان حتى تحول اسم هذا الحيوان المستأنس إلى شتيمة، ضمَّن مقالته إضافات قيِّمة كثيرة لم ترد في الملف لضيق المجال. ومنها إشارته إلى كتاب الباحثة الإيرانية الدكتورة منيجة عبداللهي حول الحيوانات في الأدب الفارسي، حيث خصصت 47 صفحة للحمار، غير أن صفات الحمار في هذا الكتاب بقيت كما تقول الباحثة: الحماقة والجبن والشراهة والطمع والجهل والصوت المزعج والغباء.
ومن الكتب المهمة التي يذكرها حيدر كتاب «الحمار في التراث الكويتي» للدكتور عادل العبدالغني المعروف باهتمامه الكبير بالتراث المحلي. وفي إشارة إلى ما أورده الرحَّالة البريطاني لوريمر في موسوعته الخليجية الصادرة عام 1905م، عن الدور الذي لعبه الحمار في الحياة اليومية آنذاك، وليس أقلها إيصال الماء إلى البيوت الكويتية، ونقل المؤن والأطعمة وجر العربات. كذلك كان للحمير دور في المناسبات والأعياد فيزينها أصحابها بالحناء والأقمشة الملوَّنة والأجراس لتأجيرها إلى الأطفال. إضافة إلى استخدامها في «سباقات الحمير» التي منعها المجلس البلدي في الكويت لاحقاً، مثلما منع تحميل الحمير فوق طاقتها.
ومن أطرف ما أورده الكاتب في مقالته كان قول أحد الأمريكيين: إن المعجزة في الكتب والثقافات القديمة والأساطير أن الحمير تنطق وتتكلم، أما اليوم، فالمعجزة هي في أن يكون شخص ما قادراً على إسكات كل الحمير!
أما موقع ميراد الثقافي (الإلكتروني) فقد توقف في تناول ملف الحمار أمام ملخص تقرير «الفاو» الذي نشرته القافلة، وأعاد الموقع نشره كاملاً للإشارة إلى عدد الحمير في العالم، والفارق الكبير بين معدل عمره في الغرب (35-40 سنة)، وفي منطقة الشرق الأوسط (7 سنوات) وتفسير ذلك بسوء التغذية وسوء المعاملة التي يلقاها الحمار في بلداننا.
وأضاف الموقع في ختام هذا المقتطف الذي يحمل العنوان «الحرية للحمير»، تعقيباً يعبِّر عن الحسرة بالقول: هذا هو حال الحمار الغربي والحمار العربي. فبينما يعيش الحمار الغربي مترفاً ويتمتع بالعمر المديد، يعاني الحمار في بلادنا سوء التغذية والاضطهاد.

قافلة القرّاء

نافذة جديدة في بريد القافلة لكتابات تناقش موضوعات طُرحت في أعداد المجلة فتكون أكثر من رسالة وأقل من مقال.

قرّاء القافلة مدعوون إلى الإسهام في هذا النقاش على أن تكون كلمات المشاركة بين 300 و 600 كلمة، مع احتفاظ فريق التحرير بحق الاختصار إذا دعت الحاجة إلى ذلك.



نسيان يذكِّر بقضية..
أين فانيسا ماي في ملف الكمان؟

لا يمكن للقارئ أن يطلب من أية مادة صحافية مهما كبر عدد صفحاتها أن تكون موسوعة شاملة. فمهمة المقال الصحافي، لا سيما عندما تتعلق بشأن ثقافي، هي تحريك الوعي لا تلقين المعرفة الشاملة بالموضوعات التي تحتاج إلى مجلدات. ولكن النقص الذي تضمنه ملف الكمان المنشور في العدد السابق من القافلة، كان كبيراً وأعاد إلى أذهاننا أننا أمام مشكلة ثقافية طويلة العمر.

النقص هو عدم الإشارة إلى عازفة الكمان فانيسا ماي في أي موضوع من الملف. وإذا لم يدرك القارئ أمام هذا السطر فقط أن هناك مشكلة، فإنه يؤكد وجودها على نحو خطير. ويحملنا على تعريفه بهذه العازفة سداً لثغرة في ثقافته العامة لا يتحمل هو مسؤوليتها، بل حال التعاطي في صحافتنا مع الموضوعات الثقافية وقضاياها.

من هي فانيسا المنسية؟

أولاً إنها ليست منسية إلا عند هؤلاء الذين يعتقدون أن التاريخ انتهى قبل نصف قرن. لأن كل المهتمين الواعين لحال الموسيقى يقرون بأنها واحدة من أهم عازفي الكمان على مر التاريخ، وأهم عازفة على قيد الحياة اليوم بلا منازع. وإذا كانت أهمية عازف مثل استيفان غارابيللي الذي أشار إليه الملف هي في قدرته على توليف العزف على الكمان مع موسيقى الجاز، فما قولكم في عازفة تمكنت من توليف الكمان مع موسيقى «التكنو»؟

ولدت فانيسا ماي في سنغافورة في 27 أكتوبر 1978م (وهي أيضاً ذكرى ميلاد العازف العملاق باغانيني) من أب تايلندي وأم صينية. هاجرت مع ذويها وهي في الرابعة إلى لندن، وفي الخامسة بدأت بدراسة العزف على الكمان.

وفي سن العاشرة، العاشرة فقط، بدأت حياتها المهنية عندما شاركت في مهرجان شلزفيغ هولشتاين عام 1988م. كذلك انضمت في العام نفسه إلى أوركسترا لندن الفيلهارمونية لعزف الكونشرتو للكمان. وما هي إلا أشهر معدودة حتى دخلت التاريخ بوصفها أصغر عازفة سناً تسجل أسطوانات لموسيقى بيتهوفن وتشايكوفسكي. وما إن بلغت الثالثة عشرة، حتى كان في سجلّها ثلاث أسطوانات تحمل اسمها.

ولكن فانيسا لم تكتف بعزف الموسيقى كما هي موروثة. بل أرادت إدخال بصماتها الخاصة من خلال إعادة توزيع تلامس التأليف الجديد. فسعت إلى توليف الكمان مع موسيقى البوب في مغامرة خطيرة. فكانت أسطوانتها الشهيرة «عازف الكمان» وهي في الخامسة عشرة.

نجاح يدوي في العالم

كانت هذه الأسطوانة فتحاً جديداً في عالم الموسيقى. وتوالت الأسطوانات والحفلات. وهزَّت هذه الشابة العالم بأسره من أكثره وقاراً وحفاظاً على التقاليد إلى الشبان الباحثين عن صخب التكنو والإيقاعات العنيفة الصادرة عن أحدث تقنيات العزف الكهربائية والإلكترونية، والممتزجة أحياناً بمؤثرات صوتية صناعية.

فكما عزفت لملكة بريطانيا والأسرة المالكة في قصر باكنغهام أكثر من مرة، ومنها في ذكرى مرور 250 سنة على وفاة باخ، والاحتفال الرسمي الختامي لمؤتمر «آسم 2»، فقد عزفت أيضاً في معلب نادي «أجاكس» بأمستردام لستين ألف مستمع، وفي افتتاح سباق «الفورمولا 1» في ملبورن في أستراليا.

أحيت حفلات في 50 دولة. ووصلت إلى مواقع يحلم بها كبار الفنانين: الكرملين في موسكو، والأكربول في أثينا، وبعلبك في لبنان، ودبي، وبحيرة سان موريتز في سويسرا، باعت في سنوات قليلة أكثر من 10 ملايين أسطوانة (رقم قياسي في عالم الكمان) وحصدت أكثر من أربعين أسطوانة بلاتينية.

تعاونت مع نجوم البوب من أمثال مايكل جاكسون وجانيت جاكسون من جهة، ومن جهة أخرى، كانت الفنانة الأجنبية الوحيدة التي دعتها الحكومة الصينية إلى تقديم معزوفة في الاحتفال الرسمي لمناسبة توحيد الصين مع المستعمرة البريطانية السابقة هونغ كونغ. فقدمت في هذا الاحتفال معزوفة عنوانها «الوادي السعيد» جمعت فيها الطبول الصينية الشهيرة، وآلات النقر المحلية إلى الكمان الكهربائي!!

واستطراداً، نشير إلى أن الكمان الكهربائي الذي تعزف عليه فانيسا ماي يبلغ ثمنه نحو ربع مليون دولار. أي انه أغلى من معظم الكمانات الأثرية التي توسع الملف في الحديث عنها (باستثناء الستراديفاريوس).

وإلى ما تقدم، نضيف أنها كانت أول عازفة أجنبية تدعى إلى عزف النشيد الوطني الأمريكي في «وريغلي فيلد» و«كو ميسكي بارك» بمدينة شيكاغو. وهي

أيضاً أول عازفة عالمية تزور جنوب إفريقيا في مدرسة الموسيقى في سويتو. وبلغ عدد الملوك والرؤساء الذين عزفت في حفلاتهم الرسمية ستة وعشرين رئيس دولة.

ألا يكفي هذا لتأكيد أن فانيسا ماي كانت تستحق بعض المساحة في ملف الكمان.

جدوى الماضي

القضية التي يذكرنا بها هذا «النسيان»، هي في شيوع نمط من التعاطي مع الشأن المعرفي والثقافي في بلادنا العربية، سمته الأولى المبالغة في تمجيد القديم. ومقياس هذه المبالغة هو التعامي عما يحدث الآن.

فالمثقَّف ليس من يستمع إلى موسيقى باخ وبيتهوفن فقط، ويقر بعظمتيهما. فالعالم بأسره يقر بعظمة عباقرة الماضي في الموسيقى والشعر والأدب والرسم. والقارئ اليوم، وخاصة العربي، مهما بلغ النقص في ثقافته «الكلاسيكية» بحاجة إلى مثقَّف ينير له ما يحيط به اليوم، ويظهر له الموقع الذي يحتله في هذا المحيط، لا إلى أولئك الذين هم أقرب إلى أساتذة التاريخ فقط، يحدثونه عن عظمة الماضي. والأسوأ من ذلك، أن الحديث عن الماضي يكون مصحوباً في أحيان كثيرة بالحسرة على عزٍّ مضى، وكأن الحاضر مرادف للفراغ الذي لا يستأهل الإشارة. والأمر ليس صحيحاً على الإطلاق، ولا في أي ميدان من الميادين.

إن الماضي بكل ما فيه من عظماء ومنجزات عظيمة ليس حجراً في متحف. بل يفترض أن يكون صاحب وظيفة. وأهم وظائف الماضي ليست إثارة الحنين إليه على الإطلاق، بل الاتكاء عليه لرؤية الحاضر. ومهمة المثقَّف هي الانطلاق من هذا الماضي إلى التطلع نحو اليوم، للقياس والمقارنة والسعي إلى تحقيق إنجاز متقدِّم عما سبقه من منجزات مهما كانت عظيمة.



أما الذي يرضى بحصر معارفه فيما كان عليه الماضي، فهو مجرد «خزان معلومات». وما بين الخزان والمثقَّف القادر على استيلاد الأفكار الجديدة الحية فارق كبير.

وفي هذا الإطار يمكننا أن نستطرد ونعود إلى فانيسا ماي التي تقدِّم نفسها مثالاً يحتذي ومن أوضح ما يمكن في هذا المجال. فهذه العازفة درست الموسيقى الكلاسيكية القديمة وشبعت منها حتى التخمة. وعلى الرغم من أنها كان بإمكانها أن تمارس حياة مهنية كاملة وناجحة من خلال الاكتفاء بالعزف التقليدي للألحان المكرسة، فإنها، بسبب وعيها حقيقة مزاج معاصريها من الشباب انطلقت إلى ميدان أرحب، فولَّفت القديم مع الجديد، بما فيه من مبتكرات تقنية، لتوفِّر لعصرها ولمعاصريها فناً جديداً يضاف إلى مخزونهم الثقافي، بدلاً من تركهم للتحسر على الماضي أمام الغث والرخيص الذي يظهر في عصرنا، مثلما ظهر حكماً في الماضي إلى جانب الأعمال العظيمة، ولكنه سقط بمرور الزمان، وطواه النسيان.

إدريس تمورجي
حلب

تعقيباً على «ملف الكمان»، «القافلة» عدد نوفمبر-ديسمبر 2007

حول

أصوات نسمعها.. وأصوات لا نسمعها

كان موضوع «الصوت ودوره في حياتنا» المنشور في العدد الخامس من المجلد 56 من القافلة، متخصصاً ومتشعب الجوانب، قارب فيه الكاتب أصحاب الاختصاص، أو ربما كان واحداً، لولا تعرج الأفكار بين مصادر الأصوات واختلافها من ناحية، وبين اختبار تأثير الصوت في بعض محيطاته دون غيرها.

فلا بد من إضافة ما غاب عن هذا البحث مثل الأصوات التي لا تلحظها الأذن البشرية، أي الأصوات التي تسمعها بعض الحيوانات مثل الهررة والكلاب والدببة والخفافيش. وهي أصوات مفيدة للبيئة الحيوانية والنباتية والإنسانية. والضجيج النافر المرفوض غالباً عند البشر يتضمَّن في ذبذباته غير المسموعة ما قد يكون ضرورياً لتحسين حالة الجسم، علماً بأن الكاتب أشار إلى أصوات الإنترنت المزعجة، ووصفها بالمفرحة لحملها بهجة التواصل. ولكن من قال إن هذه الذبذبات مفيدة أو ضارة؟ أو لمن ولمَ قد تكون ضارة لهذا ومفيدة لذاك؟

وقد عدَّد الكاتب مجموعة من العلماء وأصحاب نتائج البحث والاختبار العالمية مثل موراي شيفر، تروا ودوروثي ريتاليك. ولكن كان الأفضل الاطلاع على اختبار أكبر مؤسسة عالمية في درس الأصوات البشرية والآلات والطبيعة، ألا وهي مؤسسة هيلمولتز.

والوارد في المقال تحت العنوان الفرعي «الصوت هو الوسيط بين المستمع والبيئة» صحيح، مع وجوب لفت النظر إلى الأصوات التي لا يسمعها الإنسان. فقد كانت الدراسات تقول بعدم وجود أصوات مستوية وصافية أو ذات ذرة واحدة، بل إن الصوت مكون من وحدة مجهولة المضمون، إلى أن كشفت دراسات مركز هيلمولتز أن كل نوتة موسيقية مركبَّة من مجموعة أصوات متنافرة تصلنا وكأنها موحدة بفعل السمع المهذب. وقد أدى هذا إلى ظهور علم الأوبرتون (obertone) المؤثر حتى في علاج البشر والحيوانات من دون أن يكون مسموعاً.

البروفيسور سليم سعد
الجامعة اللبنانية، بيروت

تعقيباً على موضوع «الصوت ودوره في حياتنا»، «القافلة» عدد سبتمبر-أكتوبر 2007

قافلة النشر



مكتبة جرير

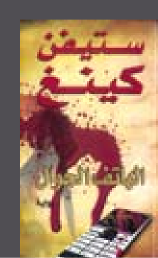


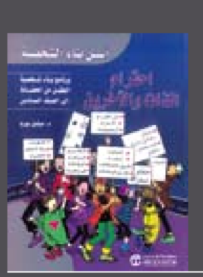


جاذبية المدير التنفيذي
د. إ. بنتون


الرجال يتجهون نحو الشرق والنساء نحو اليمين
سابرا إي. بروك ود. جوزيف دولي

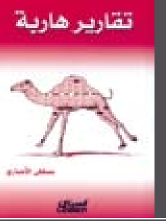
اختيار الأسهم في البورصة
مايكل كاي

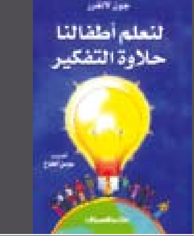

الهاتف الجوال (رواية)
ستيفن كنغ


احترام الذات والآخرين
د. ميشيل بوربا

مكتبات ونشر العبيكان



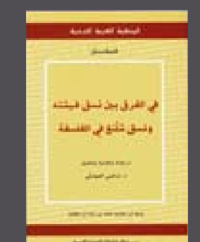


تقارير هاربة
مصطفى الأنصاري


لنعلم أطفالنا حلاوة التفكير
جون لانغرر


من روما إلى ريو
غينيث أولوفسون

مركز دراسات الوحدة العربية
المنظمة العربية للترجمة

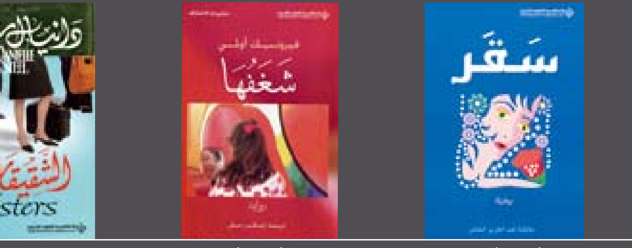

احتلال ما بعد الاستقلال
عبدالوهاب عبدالستار القصاب


في الفرق بين نسق فيشته ونسق شلنغ في الفلسفة
هيغل


إعادة الإنتاج
بيار بورديو وجان-كلود باسرون


الدين في الديمقراطية
مارسيل غوشيه

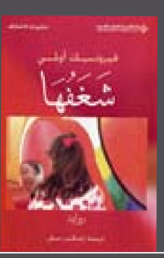
الدار العربية للعلوم




بيروت.. المدينة المستمرة
زاهي وهبي

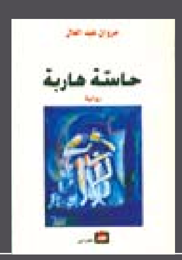

فوتوشوب للتصميم والإعلان
ناديا سعيد جارودي

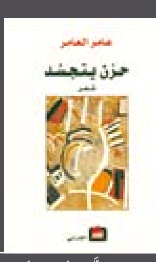
سقر (رواية)
عائشة عبدالعزيز الحشر

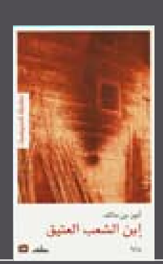

شغفها (رواية)
فيرونيك أولمي

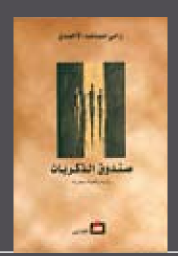

الشقيقات
دانيال ستيل

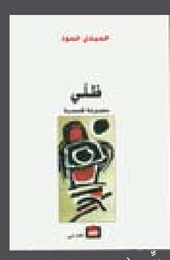
دار الفارابي


حاسة هاربة (رواية)
مروان عبدالعال

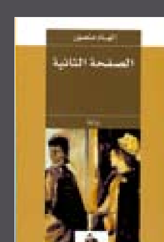
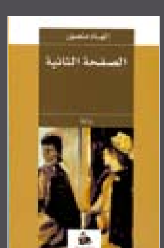

حزن يتجسَّد (شعر)
عامر العامر


ابن الشعب العتيق (رواية)
أنور بن مالك


صندوق الذكريات (رواية)
رامي مساعد الأحمدي


ظلّي (مجموعة قصصية)
حميدي حمود

دار رياض الريس



الصفحة الثانية (رواية)
إلهام منصور

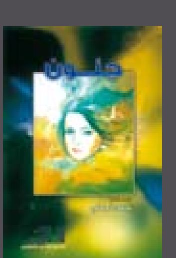
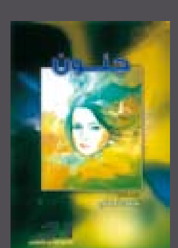

أثر الفراشة
محمود درويش

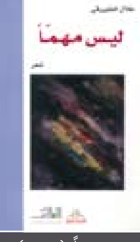
الحياة بعد الموت
نايف زهر الدين

لعنة القصر
غسان شربل

شامة ليل (شعر)
حسين درويش

النادي الأدبي بالطائف



جنون (قصص قصيرة)
نجوى العوفي

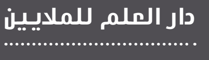

ليس مهماً (شعر)
طلال الطويرقي


فن الخبر الصحفي
خالد محمد الخضري


Roses and Taif
Hamad Al-Salmi



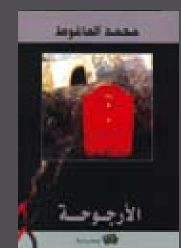
دار العلم للملايين




أنشطة إبداعية مستمدة من كتب الأطفال المصوَّرة
د. باسمة العسلي

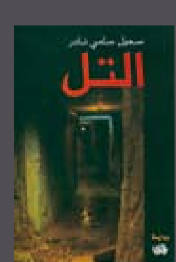

خفِّف وزنك.. من دون ممنوعات
د. بول ريفاز وأ. فريمبلاي

دار المدى

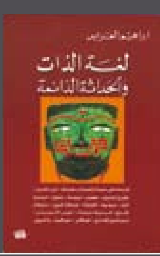


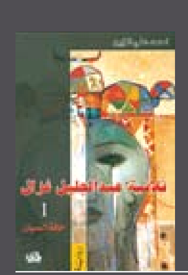
الأرجوحة (مسرحية)
محمد الماغوط


الحارس في حقل الشوفان
ج. د. سالنجر


التل
سهيل سامي نادر


اسطنبول الذكريات والمدينة
أورهان باموق


لغة الذات والحداثة الدائمة
إبراهيم العريس


ثلاثية عبدالجليل غزال
أحمد علي الزين

الحاضر الكبير في تاريخنا الغائب عن حاضرنا

حالنا مع الشعر.. أين الأزمة؟

إذا كان في عالم الشعر وقضاياه ثمة ما يحظى بإجماع، فهو القول إن المساحة التي يمثِّلها اليوم في اهتمام القرَّاء باتت أصغر بكثير من أن تُقارن مع مكانته السابقة عندهم، التي عاشت قروناً طويلة، وتدهورت فجأة خلال العقود القليلة الماضية.

وبعدما كانت القافلة قد سلَّطت الضوء في العدد السابق على «عالمية» هذا التراجع من خلال مقالة الكاتب والشاعر الأمريكي دانا دجويا الذي أشار بوضوح إلى أزمة عميقة وواضحة المعالم يواجهها الشعر الأمريكي المعاصر، يكون قد آن الأوان لتركيز الضوء على حالنا مع الشعر العربي والأوجه الخاصة به التي تميِّز هذا التراجع في مكانته.

وفيما يأتي خمسة إسهامات مختلفة تبدأ بقراءة تُسقط بعض ما ورد في مقالة دجويا على واقع الحال العربي، وتمر باستعراض أهم العوامل التي جعلت الكثيرين يشيحون بوجوههم عن الشعر المعاصر، ومن ثم الدور الذي تلعبه الأغنية العربية في الترويج للشعر، وصولاً إلى ما يقوله الشاعر العربي نفسه.

لوحات المقال: المحترف السعودي - ع.ص.



1 أزمة شاعر لا أزمة شعر

د. عبدالله بن أحمد الفَيفي*



الشِّعر نخبويّ بطبيعته، وفي كُلّ العصور. على أنّ طبيعة الشِّعر المعاصر قد زادت الهُوّة بين القصيدة والجمهور. بل بين ناقد الشِّعر والقارئ، وهو ما وصفه الشاعر الأمريكي دانا دجويا -مؤلف كتاب «أما زال للشِّعر مكانة؟ (Can Poetry Matter?)»- بقوله: «يبدو النقاش الدائر حول الشِّعر كما لو كان مناظرة في السياسة الأجنبية، أقطابها أجانبٌ، منفيّون في مقهىً مهلهل!» يضاف إلى هذا ذلك التحول الاجتماعي الجذري الذي شهده العالم في القرنين الأخيرين، وهو تحول مادي غير شِعري، ولا باعث على شِعر.

وظيفة النقد

أما ما عبَّرت عنه مقالة دانا دجويا، المشار إليها، فعلى الرُّغم من أنها قد خاضت في مشكلات الشِّعر في الولايات المتحدة الأمريكية -فوضعت إطاراً أمريكياً للمشكلة، وهي لا تنفصل عن أزمة عامة هنالك في تلقِّي الفنون الجميلة؛ إذ الشِّعر، كما قال: «ليس وحده مهمَّشاً... لكن الأمر نفسه ينطبق على معظم أشكال الفن الحديثة، من المسرح الجاد إلى الجاز...»- على الرُّغم من هذه الخصوصية، فقد لامس قضايا مشتركة عالمية في أزمة الشِّعر المعاصرة. ويتضح من عرضه أن المشكلة هي مشكلة تلقٍّ، لا مشكلة إنتاج؛ فهو يتحدَّث عن «غزارة فريدة اليوم في طباعة الدواوين ومجلات الشعر، والنقد المطبوع الذي يعالج قضايا الشِّعر المعاصر يملأ صفحات الدوريات الأدبية والجرائد اليومية الجامعية... وحتى الكونغرس الأمريكي أوجد منصب الشاعر القومي، كما فعلتْ ذلك خمس وعشرون ولاية». وإلى جانب أزمة التلقِّي، هناك أزمة النقد، ورطانته الأكاديمية، وتحيزه أحياناً ضدَّ الشِّعر، الذي ألمح إليه بقوله: «لا أعتقدها مصادفة أن أنجح مقالين كُتبا في موت الشِّعر المفترض كتبهما ناقدا قصة ذكيان، دون أن يكون أي منهما قد كتب بتوسع حول الشِّعر المعاصر».

> **الشعر يبقى روح اللغة ولا سيما لغة شعرية كالعربية، وفي انهياره مؤشر على انهيار اللغة**

ومع تسليمنا معه بأهمية نقد الشِّعر في حركة الشِّعر، فإنّ دور النقد قد ظل تابعاً للشِّعر غالباً، لا قائداً له. النقد بصيرته الشِّعر، لا العكس، ولا يمكن أن تُلقى تبعة تردِّي الشِّعر إذن على النقد. بل لقد تنبه العلماء والفلاسفة إلى أسبقية الشِّعر في كشف مغاليق رؤيوية ومعرفية، لا ينتظر في إنجازها نقداً ولا علماً، بل النقد والعِلم هما اللذان ينتظران ذلك منه؛ وذلك ما عبَّر عنه سيجموند فرويد، على سبيل المثال، في مجال علم النفس، وابن سينا، في كتابه «الشِّفاء»، وأرسطو، في جدلياته مع أفلاطون عن أهمية الشِّعر قياساً إلى المعرفة أو التاريخ. كما أن العرب قد عدُّوا الشاعر نبياً، أو متنبئاً، إذ رأوا الشاعر بمقامٍ عظيم، فتسنَّم لديهم تلك المنزلة السيادية، حتى لقد تخيلوا كلامه وحياً يأتيه من عالمٍ غيبي، ربطوه بعالم الجنّ، وبقيَ هذا التصور في مأثورنا الشعبي. فمهما يكن من أمر، فإن المراهنة على أن النقد هو الذي سينهض بالشِّعر يبدو من قبيل وضع العربة أمام الحصان. هذا لا يقلِّل من شأن النقد، بوصفه علماً، غير أن وظيفة النقد لم تَعُد توجيهية، لكنها وظيفة المحلِّل الدارس، الراصد للظواهر، المستنبط منها دروسها المعرفية والأدبية الجمة. كذلك لا بد ها هنا من التمييز بين مفهوم النقد المدرسي -المخصص للطلبة وشُداة الشِّعر- والنقد العلمي، الذي قد يضيء للمتلقِّي دروب النصوص، غير أنه لا يضيء، بالضرورة، طريق شاعرٍ حقيقي، بل هو الحريُّ بأن يقتبس من إلهامات الشاعر. ثم عن أي نقد نتحدث؟ وأي نقد يُرجى أن يُنقذ الشِّعر، وقد رَفَع بعض سدنته اليوم شعار «موت النقد» إلى جوار لافتة «موت الشِّعر»؟! وإذا افترض وجود النقد الشِّعري بمستوى ما، أما زال المنجز الشِّعري الحقيقي شيئاً مذكوراً فيما بقي منه اليوم؟ أم أنه لا محلَّ له منه إلا إن استجاب لمآربه الاستشهادية، غير الشِّعرية في كثير من الأحوال؟

لقد تخلّى النقد عن جديته في درس الشِّعر، بل جعلنا نستشعر رهاب بعض النقَّاد من صرامة العلم في مقاربة الأعمال الشِّعرية -بعدما كان ذلك رُهاباً مسوغاً لدى الشعراء وحدهم- في جوٍّ أَلِفَ المجاملة والتسوية بين صالح وطالح في سوق الشِّعر. هذا إلى انصراف النقد إلى ما سهل، وراج، من فنون النثر، التي ألْفَى النقدُ فيها «السَّرْد» ضالته لمناقشة قضايا خارجية، تمسّ المجتمع والثقافة على نحو مباشر ومكشوف، حتى قامر القائلون بأن: الرواية قد باتت «ديوان العرب المعاصر»!

شعر ونثر .. داحس والغبراء

إن الشِّعر -كما قلتُ في مقام آخر- هو ديوان الضمير الإنساني لا ديوان العرب فقط. والمفاضلة بين سردٍ وشِعر، التي تدور اليوم في العالم العربي وكأنهما الفرسان داحس والغبراء، اجترار مستهلك لنزعة فروسية عربية عتيقة من المفاخرة والمنافرة، ترقَّت حتى نصَّبت أمراء للشِّعر، ووزراء للكتابة، وسلاطين للنقد! وما أسئلة دانا دجويا، ولا إثارته قضية الشِّعر بجدَّة، بوصفها قضية أمريكية ملحة، إلا دليل على أن جنسي الشِّعر والرواية ما زالا جنسين يتعايشان جنباً إلى جنب هناك -بغض النظر عن حجم الجمهور، فقضية الجمهور هنا متعلقة أصلاً بطبيعة هذين الجنسين، كما سبق، وبكيفيات التلقِّي- دون أن يُلحظ في خطاب دجويا ذلك الميل إلى المصادرة، أو الإقصاء، أو واحدية

* شاعر وناقد، عضو مجلس الشورى، وأستاذ النقد الحديث بجامعة الملك سعود

القول والرؤية، التي يتعلق بها الخطاب الثقافي العربي، في هـذا الشأن كما في شؤونه غالباً، كأن يقول بعصر الرواية، كما لو كانت تلك نهاية تاريخ أخرى اكتشفها.

نعـم إن الشِّعـر قـد يتراجـع لحسـاب الرواية فـي الانتشار، والأيام سجال بين الأنواع الأدبية عبر التاريخ، وذلك لشعبوية الروايـة اليـوم، وابتذالها أحيانـاً، وتسلق كثيـر منها غرائز المتلقّـي المختلفـة، وسهولة تعاطـي القارئ العام معها مقارنة بالشِّعر، في حافلة أو قطار أو طائـرة، أو حتى قبل النوم، وهـو ما تتأبَّى عنـه لغة الشِّعر وطبيعتـه الخاصة. ولكن هل حجـم الجمهور هو معيار القيمـة؟ إنه معيار مـادي، غير شعـري بـدوره. وأكثـر الأعمال جماهيريـة قد يكـون أتفهها، وأقلها خلوداً، وذلـك للأسبـاب المشار إليهـا. إن الشِّعر - قديمـاً وحديثاً - لا يُراهـن على الجمهور الآنـي، بالضرورة، ولكـن على الجمهور الزمني، فكم مـن الشعراء تأخر حضور الجمهور إلى أصواتهم عن الجيل الذي عاشوا فيه!

بعدما تعذَّر التماس الشعر في الشعر نفسه، تحوَّل الناس عنه إلى فنون أخرى منها الرواية والقصة والسينما..

الأقدر على مسايرة العصور

علـى أن السؤال أيضاً، ونحن في عصـر السرعة والحاسوب والإنترنت: أليس الشِّعر بطبيعته الاختزالية التكثيفية يمكن لـه -لو خرج من قواقعه- أن يكـون المرشَّح لمواكبة عصر كهـذا؟! ألا نلحظ مثلاً أن القصيـدة الآن هي الأكثر مواتاة مـن أي جنس أدبي، ناهيك عـن الرواية، للبثِّ والتلقِّي عبر البرامـج وشبكات المعلومـات المختلفة؟! ولكـن هل يبادر الشِّعـر إلى استثمار خصائصه في التقنية الحديثة لتوسيع رقعة انتشاره؟ ذلك هو السؤال الآن.

إن أدوات الاتصـال التقليدية -كمـا قال دجويا قد تفكَّكت، ويجـب البحث عـن بدائل معاصـرة. وتأتي تجربـة النص الإلكترونـي التفاعلـي -الذي قـد يُطلق عليـه اسم: النص المترابط Hypertext، أو (النص الإنترنتي Cyber text)- بوصفها إمكاناً آخر، يمكـن أن يشكِّل -على نحو أفضل من التقنية التقليدية التي ركز عليها دجويا في حديثه عن أهمية الراديو لنشر الشِّعر- رافد اقتحام للحركة الشِّعرية، الآنيَّة والمستقبلـة، ومـن خلال عصرنـا الإلكتروني هـذا، الذي يُشـاع أنه لم يَعُـد عصـر شِعر. وبذا فـإن بإمكان القصيدة -كمـا نرى- أن تنغرس في نسيجنـا العالمي العولمي، أكثر مـن أي جنس أدبي آخر؛ كـي تُثبت أنها -وقد صحبت رحلة الإنسانيـة منـذ الأزل- هي أكثر الأجنـاس الإبداعية قدرة على مسايرة العصور، وصولاً إلى روح الإنسان أنَّى كان.

لا مـراء في أن لـكل جنس أدبـي عبقريته وطاقاتـه التعبيرية الخاصة، وتلبياته لحاجة إنسانية معينة، لا يعوِّضها جنس أدبي آخـر، كذلك لكل جنس جماهيريته النوعيـة. لأجل هذا، كثيراً ما تكون المقايسة في هذا المضمار مضلِّلة. علاوة على أن المفاضلة قـد لا تنجو فـي كل حال من سياقاتها المتعالقـة بتيارات عولمية، تنحـو إلـى اجتثـاث الثقافـة القومية، وتذويـب اللغـات الوطنية، ومحاصـرة قِيَـم حادة يظـل الشِّعـر ديوانها لدى مختلـف الأمم. وليست الحملة الشِّعرية التي شنَّها بعض الشعراء الأمريكيين ضد حـرب جورج دبليو بوش على العراق، مثلاً، وما قوبلت به من قمع، إلا نمـوذج تاريخي واحد، يدلنا على مقـدار إمكان أن تغدو الكلمة الشِّعريـة مزعجـةً لنوازع الـلا إنساني فـي الإنسان. لمـاذا؟ لأن الشعراء يرفضون الانحناء للعاصفة كي تمر! وقد ضاق بحماقتهم تلك حتى أفلاطون، فأوصد أبواب مدينته الفاضلة دونهم!

بوادر يقظة شعرية

وفـي فضائنـا العربـي، تأتي مـن مؤشـرات اليقظـة الشِّعرية الحاضـرة جُملة بـوادر، منها: بعض البيانـات الشِّعرية، كذلك الذي تبنته مثـلاً رابطة الرَّصافة للشِّعـر العربي منذ منتصف العقد الأخير من القرن الماضي، فيما أطلقت عليه وجهة جديدة لإنتـاج النص الشعري، مكونـة ما اصطلحت عليـه بـ «قصيدة الشِّعـر». والمصطلح في ذاته -على عتاقته- علامة على مقدار اغتـراب «قصيدة الشِّعر» في عصرنـا الحاضر، بحيث يتطلَّب الأمر محاولة استعادة الاسم والمسمَّى! وكان من أصداء ذلك أن صدَّرت الرابطة بياناً سمته بيان بغداد 1996م، ثم جُدد البيان في بيـان القاهرة 2007م. وكذا المؤتمرات العلمية العربية عن الشِّعر، والملتقيات النقدية، ومهرجانات الشِّعر ومسابقاته، بما لهذه الأخيرة من حسنات وما عليها من سيئات. ولا شك في أن مأزق القصيدة العربيـة الحديثة يستدعي رؤى أصيلة ناضجة، تستمدُّ جذورها من الشخصية الثقافية العربية المستقلة، غير مستلَبة إلى خارجها، ولا منغلقة على ذاتها. ذلك أن الشِّعر يظل روح اللغـة، ولاسيما في لغة شعريـة كاللغة العربية، وفي انهياره مؤشـرٌ على انهيـار اللغة، ومن ينتمون إليهـا. فكما قال دجويا، مصيباً: «صعب جداً أن نتخيل كيف يعالج مواطنو أمة ما صحة لغتها ما داموا متخلِّين عن الشِّعر».

وإن فـي وصايـا دجويـا للشعراء مـا يتناقض طـرداً مع اتجاه القصيـدة الحديثـة، وبخاصـة قصيـدة النثـر، إلـى العزلة، وتجاهل القارئ، بـل احتقاره، بازدراء القِيَم اللغوية التواصلية معه، وتسفيه المعاييـر الفنية الأصيلة والنوعية لجنس الشِّعر، باسـم الحداثة. وبذا فالعيب ليس في الشِّعر، من حيث هو فن، ولا فـي الجمهـور، من حيث هو متلـقٍّ، ولكن فـي الشاعر، من حيث هو -في بعض حالاتـه- «مؤدلج»، يمتهن الشِّعر لأغراض أخرى، لا يعنيه بما هو شِعر، ولكن بصفته بوق تبشير بقضايا، أو وسيلة تلميع للذات.

إن الأزمـة فـي المحصِّلة: أزمة شاعر، لا أزمـة شِعر، ولا أزمة جمهور.

2 ألا يزال للشعر دور في حياتنا؟

جهاد فاضل*



قبـل سبعين عاماً تقريبـاً، كان الشعر العربي ما زال بخير، وكان «الشاعـر» مـا زال ينعـم بنفوذ كبير فـي بيئته، وعلى الخصوص في تكوين الوجدان العـام فيها. فأحمد شوقي، وحافـظ إبراهيم، ومطـران، والزهـاوي، والرصافي، كان لهـم شأن خطير فـي الحياة العامـة، الثقافية والاجتماعية والسياسيـة. كانت جريـدة «الأهرام»، على سبيـل المثال، تنشـر قصائد شوقي في صفحتها الأولـى، فيقرأها العرب في اليـوم التالي في الشام وبيروت وبغداد والبحرين وعدن وتونس وتطوان. وعندما بايع الشعراء العرب شوقي بإمارة الشعر في عـام 1927م كانت المبايعة حدثاً قومياً بامتياز. فقـد حضرها الملك فؤاد ورئيس وزرائـه سعد زغلول ونفر واسع من الزائرين العرب. وشاركت البحرين بإرسال نخلة صغيرة من ذهب أهداها أميرها لأمير الشعراء.

وظل نفـوذ الشعر قوياً في العصر الـذي تلا عصر شوقي، سواء فـي مصر أو في سائـر البلاد العربيـة. فالشعر كان يجذب الكثيرين إليه، يقرأونه بشغف، وحوله تدور المعارك ويشتد السجال. ولا شك في أن ذلك الاهتمام بالشعر مرتبط بعوامـل مختلفة منها أن الشعـر كان لا يزال الفن الأول في المجتمـع، إذ لم تكن الرواية قد انتشرت بعد، ولا المسرح، ولا السينما إلا في حدود ضيقة. ومن هذه العوامل أيضاً قوة الشعـر الذي كان يُكتب، والذي عندما يراجعه المرء اليوم، ويقابلـه أو يوازنه، بما يصدر من شعر الآن، يجد أن الشعر كان متينـاً مستكمـلاً لكل شروطـه، وقادراً علـى التسلُّـل إلـى وجـدان الأمـة والتأثير فيـه. وأيـة نظرة إلـى سيرة محمـد مهدي الجواهـري وشعـره فـي الخمسينيـات من القـرن الماضي، وقبلهـا وبعدهـا، كفيلة بأن تقنعنـا بـأن الشاعر كان لا يـزال قائداً في الزمـن الحديث، كما كان قائداً في الزمن القديم. فالشعر هـو «وزير إعـلام» دون وزارة إعلام، و«منبـره» مكان يهرع إليـه القوم لمجرد أن يتنامى إليهـم أن شاعراً ما سيعتليه. وحتى عندمـا أهلَّ «الشعر الجديد» في بداية الخمسينيات، واستمعـت بغداد إلـى السياب ونازك والبياتـي والحيدري، والقاهـرة إلى صـلاح عبدالصبور وحجـازي ومن بعدهما إلى أمل دنقل، كان «النادي الشعري» لا يزال يغصُّ بروَّاده. والمعـروف أن منتصف القرن الماضـي، على الخصوص، شهـد قممـاً شعرية عالية منهـا بشارة الخـوري في لبنان،

> **ليس صحيحاً أن للشعر سوقه عند الأجانب، فلا اهتمام به لا عندهم ولا عند سواهم**



وبـدوي الجبـل وعمر أبو ريشـة في الشـام. وكانت قصيدة وطنيـة لأحدهمـا قابلة لإحـداث أوسع الأثر فـي المجتمع. ولا شـك فـي أن قصيدة عمر أبو ريشـة: «أمتي هل لكِ بين الأُمـم» التـي ألقاها فـي حلب فـي أواخـر الأربعينيات من القـرن الماضي هي التي عجَّلت انهيار حكومة جميل مردم، بل فـي تغيير أكبر شمل سوريا وانتقل بعـد ذلك إلى أقطار عربية أخرى.

وظـلَّ الشعـر قوياً فـي زمن نـزار قباني ومحمـود درويش. يصـف نـزار قباني فـي بعض ما كتـب مشاهد مـن أمسية شعريـة ألقاهـا في إحـدى الساحـات العامة فـي السودان واعتـلاء السودانييـن الأشجـار العاليـة القريبـة من هذه الساحـة بعدما امتلأت بالناس. والواقع أن كل أمسية لنزار قباني تشبه من حيـث الحضور هذه الساحة السودانية. ولا يزاحـم نزار قباني في هذا الإقبـال الجماهيري عليه سوى محمود درويش الذي يتدافـع النـاس لحضوره إذا علموا أنه سيحيـي هـذه الأمسية الشعريـة، أو سيشـارك في احتفال عـام. أمَّا لماذا هـذا الإقبال علـى هذيـن الشاعرين عند النـاس فلأنهما رمزان لقضية. كان نزار رمزاً للخروج على

* ناقد من لبنان

العادات والتقاليد، وكان محمود درويش، ولا يزال، رمزاً لقضية العرب الكبرى فلسطين.

عوامل أضعفت الشعر

ثمة عوامل كثيرة أسهمت في ضعف الشعر العربي اليوم، وفي ضعف دوره وتأثيره في الحياة العامة. من هذه العوامل: أن الجمهور العريض، وجمهور المثقفين في آنٍ، لم يعد قادراً على التمييز بين الشعر وغير الشعر. فأي كاتبٍ، أو مُنشئ، أو شاعر، يستطيع أن يكتب ما شاء، ثم يدفعه إلى النشر ويضع عبارة «شعر» تحت العنوان. فإذا قرأه القارئ، سأل عمَّا يربط هذا الذي قرأه بالشعر الذي يعرفه، وما الذي قصده كاتبه منه لأنه عجز عن إدراك معانيه. لقد كان معتاداً قبل ذلك على شعر المتنبي وأبي نواس وشوقي والأخطل الصغير وبدر شاكر السياب ومحمود درويش وهذا الرعيل، فإذا به يعجز عن مجاراة الشعراء الجدد في ما يكتبونه. ثم إن هذا القارئ أَلِفَ أن يرى صورته، ومطامحه، في القصيدة، فإذا به يغرق في ظلام المعاني ويعجز عن تبين أية صورة على الإطلاق في هذه القصيدة، وحتى صورة الشاعر نفسه الذي كثيراً ما صرَّح بأنه إنما يكتب الشعر لنفسه لا لسواه. وعندما حاول هذا القارئ أن يقارن بين شعر الأمس، القريب أو البعيد، وبين هذا الشعر الجديد، لم تكن المقارنة لصالح هذا الأخير، الغامض، الملتبس الذي لا يدل على معنى. وعندما تعالت الضجة بين الناس، وساءت سمعة الشعر عندهم، انصرفوا عنه إذ لم يجدوا فيه لا صورتهم، ولا المتعة التي كانوا يرتجونها منه في الماضي. ثم تحولوا إلى فنون أخرى كثيرة يلتمسون فيها ما هم بحاجة إليه، أو ما يستطيعون فهمه. فالشعر إن تعذَّر التماسه في الشعر نفسه، يمكن التماسه في فنون أخرى منها الرواية والقصة، ومنها المسرحية والسينما والموسيقى والأغنية.



المشكلة ليست عربية فقط

ولكن الإنصاف يقتضي منَّا الاعتراف بأن الشعراء ليسوا وحدهم سبب ضعف الشعر، وبوار سوقه، وسوء سمعته عند الناس، دون أن نقلِّل بالطبع من عجزهم عن الوصول إلى قلوب القرَّاء وعقولهم.

الواقع، أن الشعر يتراجع في كل مكان اليوم، لا عند العرب وحدهم، بل عند الآخرين أيضاً. لم يعد بإمكان إنجلترا المعاصرة أن تنتج شاعراً مثل شكسبير، ولم يعد بإمكان فرنسا أن تنتج شاعراً مثل فكتور هيغو يرجُّ الحياة الأدبية وحتى السياسية الفرنسية، ويتحوَّل إلى رمز وطني كبير.

هناك أسباب كثيرة جعلت الشعر يتخلَّف في المجتمع المعاصر، منها أن القوم لم يعودوا يجدون فيه ما كان آباؤهم، أو أجدادهم، يجدونه فيه. زاد في غُربة الشاعر غرابة طريقته في نظم الشعر وغرابة معانيه. بات الشاعر الحديث أسير «التجاوز، والتخطي والنص المفتوح»، وما إلى ذلك من المفاهيم التي أدخلها النقد الحديث إلى الشعر، واستجاب لها الشاعر صاغراً. كان الشعر في الماضي أكثر قرباً من المعنى، ومن المتلقي، فبات الآن نصوصاً غامضة، خابية الأضواء، يقرؤها القارئ فلا يفهمها. ويعيد قراءتها فتزداد نأياً عنه. وعندما فقدت القصيدة ما شُرِّعت من أجله، لم يعد من موجب عند القارئ لقراءتها.

دور الحياة الاجتماعية

ثم إن الشعر كان يستمد في الماضي جاذبيته من ظروف وعلاقات اجتماعية تتضمَّن قدراً كبيراً من الأسرار. كانت صورة المرأة قريبة من صورة شهرزاد القرون الوسطى. كانت هناك الرومنسية لا مذهباً فنياً ولا أدبياً وحسب، وإنما نمطاً من أنماط السلوك والممارسة. وعندما اختفى هذا النمط الاجتماعي من التداول، اختفى معه عصر من الشعر أيضاً. فالشعر لم يكن غريباً في مجتمعات الأمس غربته في مجتمعات اليوم. ولعل غربته اليوم متأتية من ابتعاده عن كل ما كان يحرِّض على الشعر بالأمس، ومنه المرأة نفسها التي كانت لا تزال تحتفظ بقدر كبير من السِّر والسرية. كان الحب هو أساس

العلاقة بين الرجل والمرأة، لا الجنس بصورته الحاضرة. فمن أين يأتي «الشعر» إذا تحوَّلت الحياة إلى «نثر» محض؟

لا جمهور حتى في صفوف المثقَّفين

ولا أعتقد أن الشاعر فقد جمهور الغواة العريض القديم لصالح جمهور محدود من المثقَّفين. فلا جمهور للشعر حتى عند المثقَّفين أنفسهم. ولَّى الزمن الذي كان المثقف العربي يبحث فيه عن ديوان شعر جديد لهذا الشاعر أو لذاك، ما عدا قلة قليلة جداً من الشعراء الكبار الذين يلفتون القارئ بإنتاجهم المتميِّز. فالأصل أو المبدأ هو أن أحداً لا يقرأ الشعر اليوم، في الأعم الأغلب، وبخاصة الشعر الحديث. أما الشعر العربي القديم، كشعر المتنبي والمعري، فهذا الشعر لا يزال يُقرأ لأسباب كثيرة منها قربه من ذوق المتلقي، ومنها متانته وجماله. ولكن هذا الشعر كثيراً ما قُرئ أو يُقرأ ضمن قراءة التراث كله. فالقارئ الحديث لا يقصده وحده، وإنما يقصد عصراً عظيماً من الشعر والنثر على السواء.

وليس صحيحاً أن للشعر سوقه عند الأجانب، أو عند الأوروبيين. فلا اهتمام بالشعر لا عندهم ولا عند سواهم. والدليل على ذلك هو أن الشاعر الفرنسي أو الأوروبي كثيراً ما يبيع شعره بنفسه وهو ينتحي هذه الزاوية، أو تلك، من شوارع باريس أو لندن أو بروكسل. وهو لا يفعل ذلك ليوفِّر فلوساً يأخذها صاحب المكتبة العامة من طريقه، وإنما لحضّ عابري السبيل على أن يلتفتوا إليه ويشتروا السلعة، أو الديوان، الذي يعرضه للبيع. وكثيراً ما يتحنن عابرو السبيل هؤلاء على الشاعر لأسباب منها اعتقادهم بأنه فقير ولديه أزمة مادية جديرة بأن يُلتفَت إليها. ولا شك في أن وضع الشعر في أية مكتبة في عواصم أوروبا لا يختلف عن وضعه في أية مكتبة من مكتبات بيروت. فالشعر غريب في المكتبة العامة غربته في المكتبة المنزلية، وغربته في أي مكان آخر تحت الشمس.

للرواية بالطبع، جمهور أكبر من جمهور الشعر. في الرواية يستطيع القارئ أن يجد من المسرَّات ما لم يعد يجده في الشعر. فكثيراً ما احتوت الرواية على مناخات شعرية باتت مفقودة في الشعر نفسه. وإن أنسَ لا أنسى كلمة قالها لي الروائي المصري الكبير الراحل نجيب محفوظ ذات يوم، وهي أنه يعتقد أن الشعر هو أساس الفنون كلها. وعندما استغربت هذا الرأي منه وسألته عن أسبابه، قال لي: «أليس الشعر هو التخيُّل والصور ومناخات الروح والنفس الشفافة بالدرجة الأولى؟ إن الرواية تسير في كل ذلك على طريق الشعر، أو انها الشعر مكتوباً بأسلوب آخر».

وختاماً نشير إلى أن الشاعر الحديث، بدلاً من أن يعيد النظر بوضعه أو بحالته، ليعمل بالتالي على تصحيح علاقته بالقارئ، نراه يُمعن فيما هو فيه، وكأن المشكلة ليست عنده بل عند سواه. فهو مستمر في تلك الكتابة المبهمة الغامضة الشديدة السواد التي تحتاج إلى أن تُرفَق ببيان توضيح لما قصده بهذه الجملة، أو بتلك الفقرة، أو بالقصيدة من أولها إلى آخرها. وهو مستمر في الحديث عن «النص المفتوح»، وعن «قصيدة البياض» وما إلى ذلك من العبارات الشائعة في قاموس هؤلاء. فـ«البياض» عندهم بات شعراً، ومبدأ «كلَّما ازداد الشاعر غموضاً زاد حداثةً وإبداعاً» هو المبدأ السائد في قاموسهم. فهل نسأل بعد ذلك عن سبب غربة الشعر وأزمته اليوم؟

3 دور الغناء في نشر الشعر بين العامة

د. فكتور سحَّاب

يقول العرب عن الشاعر: أنشد قائلاً. وتعني كلمة الإنشاد، قول الشعر والغناء على السواء. ويعد أشهر كتب الأدب عند العرب، كتاب أبي الفرج الأصفهاني: الأغاني، وهو من العصر العباسي، أكبر ديوان للشعر المغنَّى الذي جرى على أفواه الناس باللحن، حاملاً الشعر معه، من أيام الجاهلية، حتى أيام الأصفهاني. وفي العصر الحديث، لم يكن من منبر أقوى ترويجاً للشعر العربي من الغناء الذي استند إلى أجمل ما قيل شعراً.

فقد واكب الشعر مسار التاريخ العربي الحديث، في المعاني الوطنية والدينية والاجتماعية كافة. وحين بويع الأخطل الصغير بشارة الخوري بإمارة الشعر العربي، سنة 1961م، طلب منه الشعراء الذين سبقوه إلى منبر الشاعر في احتفال البيعة، أن يقول شعراً في الهوى والشباب، وهو الذي كان بلغ من العمر عتياً. فبدأ قصيدته الشهيرة ببيتين من أروع ما سُمع في القرن العشرين في الشعر العربي. أنشد رداً على سائليه:

أيومَ أصبحتُ لا شمسي ولا قمري
مَن ذا يغني على عودٍ بلا وترِ
ما لِلقوافي إذا جاذَبْتُها نَفَرَتْ
رَعَت شبابي وخانتني على كِبَري

لقد شبه الشاعر بمغنٍ يضرب على عوده. ذلك أن الشعر المغنَّى، الذي وضعه شعراء العرب، منذ محمود سامي

البارودي، مروراً بأحمد شوقي وخليل مطران وحافظ إبراهيم وإبراهيم ناجي وإيليا أبو ماضي وبشارة الخوري وسعيد عقل وصولاً إلى عبدالفتاح مصطفى وكامل الشناوي ونزار قباني وسميح القاسم ومحمود درويش وغيرهم، أطلق لسان العامة في إنشاد الشعر، وحفظه عن ظهر قلب، أكان شعراً دينياً، مثل «نهج البردة» أو «وُلد الهدى» (لشوقي، لحنهما رياض السنباطي، وغنتهما أم كلثوم)، أو وطنياً مثل قصيدة «فلسطين» (لعلي محمود طه، لحنَّها وغناها محمد عبدالوهاب) أو عائلياً، مثل قصيدة «وداد» التي وضعها بشارة الخوري لابنته (وتعرف باسم: «يا قطعة من كبدي»، لحنها الأخوان رحباني وغنتها فيروز) أو وجدانياً مثل قصيدة «أيظن» (لنزار قباني، لحنها عبدالوهاب وغنتها نجاة الصغيرة) أو حتى فلسفياً مثل قصيدة «لست أدري» (لإيليا أبو ماضي، لحنها وغناها عبدالوهاب).

انفصال الشعر عن الموسيقى يفسر، من وجهة نظر نزار قباني، سبب انحسار ترداده بين الناس

وليس صدفة أن أعظم مغني العرب في القرن العشرين، عبدالوهاب وأم كلثوم، تربيا في الثقافة على شاعرين كبيرين. فكان أحمد شوقي أباً روحياً لعبدالوهاب، فأدخله المحافل الأدبية، وأسهم أيما إسهام في تهذيب مداركه وذوقه. أما أحمد رامي فكان يزور أم كلثوم، كل يوم إثنين، حاملاً إليها مجلداً من أغاني الأصفهاني، أو «العقد الفريد» لابن عبد ربه الأندلسي أو غيرهما من عيون كتب الأدب العربي الخالدة. ويظهر أن الشاعرين كانا يريان في هذين الصوتين الفريدين منبراً لنشر شعرهما. لكنهما كانا يعلمان أيضاً أن الشعر والغناء توأمان.

قصائد في الوطن والعاطفة أشاعها الغناء

ويذكر من لا يزال يذكر، كيف جرت على لسان العامة في منتصف القرن العشرين، أبيات من قصيدة حافظ إبراهيم: «مصر تتحدث عن نفسها»، حين أنشدتها أم كلثوم في لحن ممتاز لرياض السنباطي، فردد الناس مع كوكب الشرق، بلسان مصر التي تنتقد جور الدول الخارجية والاحتلال الأجنبي:

أمِنَ العدلِ أنهم يَردونَ الماءَ صفواً وأن يُكدَّرَ وردي
أمِنَ الحقِّ أنهم يُطلقونَ الأُسْدَ منهم وأن تُقيَّدَ أُسْدي

وحين بدأ العمل الفدائي الفلسطيني في أواسط الستينيات، أطلق الشعراء قريحتهم في شحذ الهمم، فغنى المغنون. وردد الناس مع نزار قباني، وأم كلثوم في لحن عبدالوهاب: «إلى فلسطين طريقٌ واحدٌ يمر من فوهة بندقية». وكرت السبحة فلحَّن أحمد قعبور وغنَّى: «أناديكم أشد على أياديكم»، قصيدة سميح القاسم، ثم قصيدة: «سجِّل أنا عربي»، لمحمود درويش. وغنَّى مرسيل خليفة سلسلة قصائد وطنية لمحمود درويش: «أمي»، و«منتصب القامة يمشي»، و«إني اخترتك يا وطني». فانضم إلى مرددي هذا الشعر جمهور واسع اجتذبته المعاني الوطنية أو الغناء في ذاته. ولم تبتعد فيروز في غنائها القصيدة، عن هذه المعاني الوطنية التي زادت من قوة اجتذاب الغناء للناس، إلى شعر كان يمكن أن يظل في بطون الدواوين، على نفاسته، مثل قصائد سعيد عقل: «مر بي»، و«سائليني يا شآم»، و«غنيت مكة».



لكـن ثمة قصائد في معـانٍ ليست وطنيـة بالضرورة، ومن أشهرهـا: «لا تكذبـي»، قصيدة كامل الشنــاوي التي لحنها عبدالوهاب وغنتها نجاة الصغيرة، و«قارئة الفنجان»، التي لحنهــا محمد الموجي وغناها عبدالحليم حافظ من أشعار نــزار قباني، لم تكن أقل ترويجاً للشعر العاطفي، من خلال الأغنية المترددة على الشفاه.

تفسير قباني لأزمة الشعر

ولقـد سئل نزار قباني في لقاء إذاعي عن سبب انحسار ترداد الشعـر بيـن العامة مـن الناس، بعدمـا كان شائعاً فـي أوائل القرن العشرين وأواسطه، فعزا الأمر إلى انفصال الشعر عن الموسيقى، التي كانت تحمل أجمل القصائد إلى أسماع أبسط الناس، فترقِّي مداركهم وذوقهم وحسهم وثقافتهم.

4 ديوان العرب الذي هجره أهله.. هل تعيده الأغنية؟

خالد ربيع*



تظـل العلاقة بين الشاعر وقارئه محكومة بالسياق الزماني والمكانــي الذي ينتظـم عبره كل منهما، حيـث تكتسي هذه العلاقـة طابعـاً يواكب طبيعـة ذلك السيـاق، لذا فـإن أي مقارنة بين مكانة الشاعر في الزمن العربي الغابر، ومكانته فـي الزمن الحاضر، ليست في محلها. إذ لا قياس مع وجود هذا الفارق، وعلى هـذا الأساس ينتفي وجود أي مشكلة في علاقة الشاعر بالجمهور. فالجمهور العربي والخليجي يجل الشاعر دوماً، ولعـل البرنامج التلفزيونـي «شاعر المليون» يلفت إلى ذلك بين ما يلفت إليه، وإن كان لا يرمي إلى إعادة الشعر لمكانته، فهو تهييج إعلامي لا طائل منه سوى الكسب المادي. ولكن هناك ما قد يطرأ في هذه العلاقة، مثل تناقص الإقبال على قراءة الشعر وتعاطيه. وهذا لا يعني النفور منه أو عـدم قبوله، بقدر ما يحيل على أن السياق العام استحال وتبدل، فاكتشف القـارئ فسحاً وعوالم جديدة استبدل بها الشعـر خاصة، والقراءة عامـة، مثل التلفزيـون والإنترنت والمسـرح والسينمـا والتشكيل وغير ذلـك، وكل أبواب هذا الإبـداع البشري لم تكن موجودة قديمـاً، ولذا تمكَّن الشعر آنذاك من الهيمنة على كل الصعد، فكان قروناً عديدة الفن الأول الـذي شد إليه أنظار القـرَّاء وألبابهم ونفوسهم، من كل الأجناس والشرائح والمستويات.

تراجع مكانة الشعر

هكـذا تراجعـت مكانة الشعـر عند القـرَّاء العـرب، وعند الخليجيين خاصة، لأن الخصوصية التي تميز شعوب منطقة الخليج مـن حيث كونها شعوباً ناميـة ساعية وراء منجزات التكنولوجيا. فبعدما كان الشعر المتنفس الأكبر بين الفنون الأخرى في هذه المنطقة، بل إنه كان الفن الوحيد في حقب مـن الأزمان الماضية، انصرف الناس عنه إلى فنون أخرى أصبحـت تُحـدث لهم متعـاً مضاعفـة عن تلـك المحققة، فالتلفزيون، كما ذكر أعلاه، بصفته شاغلاً ومستهلكاً كبيراً للوقـت، وبما يمكن أن يعرضه من برامج لا يمكن حصرها، كفيل بأن يشبع تـوق الجماهير إلى التسلّي والتثقُّف والتعلم فـي آن واحد، ناهيك بالفنون الأخرى كالسينما والموسيقى والغناء والمسرح.

لـم يعـد الشعـر مغريـاً إذن، وهــذه حقيقة بـدأت تتكشف للشعـراء أنفسهـم، وأصبحـوا تبعـاً لذلـك يدركـون أن ما يكتبونـه من شعـر هو للتـداول فيمـا بينهـم، إذ تؤكد لهم الأرفـف التي رصت عليها دواوينهـم في المكتبات التجارية أن مبيعات كتبهم تكاد أن تكون منعدمة، فيما يشهد إصدار ألبوم غنائي لأي مطرب أو مطربة إقبالاً كبيراً.

إضافة إلــى ذلك، يمكن القول إن مــن أسباب العزوف عن الشعــر سقوط عدد كبير من الشعراء في العالم العربي في فخ التقليـد للنموذج الغربـي، لا سيما الفرنسـي، والاتجاه إلــى الشعر الحر في منتصف القــرن العشرين، خاصة في العـراق ولبنـان وسوريا ومصـر. ولا شك فـي أن عدداً من شعــراء الأجيال الجديدة في الخليـج تأثروا بالمد الحديث ســواء من دول الهلال الخصيب أو من مصر وسايروا ذلك الاتجاه.

من هنا اتجهت أنصاف المواهب إلى «قصيدة النثر» أو إلى منابـع لغوية أخرى بعيدة عـن اللغة الأصيلـة أو إلى تيارات فكريـة لا تدين بالولاء للتراث الفكـري والحضاري العربي. ومـع تراجع الشعر إبداعاً تراجع دور الشعراء وموقعهم على خريطة الأحداث فانشغل الكبار منهم بالسلطة والطموحات وانشغل الشبـاب بقصائدهم المتماسَّة مـع قضايا التقوقع على الذات والإغـراق في شعرية الأنـا والمهمل والهامشي. وكل ذلـك بشروط جمالية غربيـة، وكل ذلك أيضاً في عزلة عن روح الجماهير. ثم في جانب آخر كانت اللغة العربية وهي تاج الشعر تتراجع تراجعاً متسارعاً. بدأ التراجع في مناهج التعليـم، وأصبحت هناك غربة بين الأبناء ولغتهم المكرسة بنماذج الشعر التي يدرسها الطلاب وغير الملائمة لمراحل عمرهم من سوء الاختيار وسذاجة الموضوعات. رافق ذلك

* صحافي سعودي

إسفاف في الغناء، والحوار، والسلوك، ورفعٌ من مكانة الشعر النبطي المغنَّى الذي أسهم في تراجع تذوق الفصيح.

الأغنية الخليجية في مواجهة العزوف عن الشعر

حافظت الأغنيـة الخليجية فـي العقود الأخيـرة على الشعر العربـي، ربما بتوجه غير متعمَّد، بدءاً من الأغاني التي كتبها الشاعر زهير الدجيلـي في عقد الثمانينيات للأطفال، وقدمتها التلفزيونات الخليجية من خلال برامج افتح يا سمسم ومقدمات حلقات الأطفـال عدنان ولينا، بسمـة وعبدو، سنان، الأمير ياقـوت وغيرها الكثير مما وجه ذائقة الأطفال والكبار نحو الأغنية الفصيحة.

لم يعد الشعر مغرياً وأصبح الشعراء يدركون أن ما يكتبونه هو للتداول فيما بينهم

وقبـل ذلك، فـي بدايات القـرن تأسـس الغنـاء الحجازي علـى ألوان مثـل «المجس» الـذي كان يفتتـح المطربون به أغنياتهـم، ويشترط أن يكون من عيـون الشعر العربي مثل قصيـدة أحمـد شوقي «دعـوه فتولـى» وقصيـدة إبراهيم طوقان «مدائح النبوة»، وكذلك لون «الدانات» مثل «ياعروس الروض» للشاعر إلياس فرحات.

وظهرت فـي تلك الحقبة أعمال غنائيـة قدمها شادي الخليج وسناء الخراز، وهي قصائد فصحى تلتقي أحياناً مع العامية، وعمل خالد الشيخ على النهج ذاته من خلال أغانيه الفصحى والعامية المطعمـة بالفصحى المبسطة، كذلـك غنى الفنان عوض الدوخي أغنيات بالفصحى وأغنيات أم كلثوم القصائد منهـا والعاميـات، وشهدنـا اهتمامـاً مكثفـاً لـدى الجماهير بالشعـر الرصين وبالكلمات الفصحى. ثم درج فنانون آخرون علـى غناء قصائد فصحى على نحو متفرق لا يجعل منها لوناً سائـداً، فنجد أن طـارق عبدالحكيـم قـد أدى أناشيد دينية ووطنية وعاطفية من الشعـر الفصيح مثل «أهيم بروحي» من شعـر طاهر زمخشري، وسايره عبدالله محمد «هيجت ذكراه حبي». وغنى غازي علي «أنصف الليل» من شعر بشارة الخوري و«على ذكراك» لطاهر زمخشري. وبرز طلال مداح منذ بدئه بالغنـاء الفصيـح «زل الطرب» كلمات بدر بـن عبدالمحسن، «سويعـات الأصيـل» من شعر محمد الأدريسـي، و«طفلة تحت المطـر» لبـدر بـن عبدالمحسن، و«تعلـق قلبي» مـن قصيدة منسوبـة لامرئ القيس، و«ماذا أقول» لفتـى الشاطئ و«وطني الحبيـب» من كلمات خالد السعد فضلاً عـن مواويله العديدة التـي كان يفتتح بها الغنـاء، وغنى محمد علـي سندي «أراك عصـي الدمع» لأبـي فراس الحمداني، وتخلل ذلـك أغنيات فصحى لمحمد عبده «لورا» من شعر غازي القصيبي، و«عذبة أنـت» لأبـي القاسم الشابـي، و«أنشـودة المطر» لبـدر شاكر السيـاب، وعبادي الجوهر «نالت على يدها» قصيدة ليزيد بن معاوية، و«إليك انقيادي» من شعر عبدالعزيز خوجة.



وحدث انقطاع عـن الشعر الفصيح بعد منتصـف الثمانينيات إلـى أن ظهـر في بدايـة التسعينيـات كاظم الساهـر بأغنياته الفصحى المأخوذة من قصائد لنزار قباني، فكانت لها حظوة عنـد الجماهير فـي بدايتهـا، ولفتـت الأجيـال الصاعدة من الشبـاب إلى شعر نزار بالتحديـد، واستمرت تلك الأغنيات في ذات الألق بتكريس الشعـر الفصيح/القباني، ولكنها لم تنشئ حالـة من الاهتمام بقـراءة الشعـر أو التغني بـه. وبقيت حالة فردية خاصة بكاظم الساهر وحـده، ومع تكرر أسلوب الساهر -موسيقيـاً وشعرياً- وتخصصه التام في شعر نزار دون غيره، فلـم يشكل توجهـاً خليجيـاً عاماً نحـو الشعر الفصيـح، وأدى اشتغال الساهر بمفرده على تكرار تجربته إلى خفوت بريق هذا اللون وانسحبت جاذبية الاهتمام بالشعر الفصيح المغنَّى. غير أن في السياق العام وبتتبع الأغنية الخليجية بشكل بانورامي في العقود الأخيرة نجد أنها لم تسهم في شد المتلقي الخليجي إلى الشعر الفصيح طـول الوقت، فقد بقي التمسك بالشعر العامي والنبطي هو الغالب لدى الجماهير.

5 الشاعر البحريني قاسم حداد: الأزمة ليست في الشعر



ختامـاً، كان لا بـدَّ للقافلة مـن أن تستطلع وجهة نظر الشاعـر العربي فيما يُقال عـن الشعر وأزمته. والتقت لهذه الغاية الشاعر البحريني قاسم حدَّاد، الذي أبدى جملـة آراء وملاحظات مغايرة للكثيـر مما ورد سابقاً، ونلخصها بالآتي:

لأسبـاب كثيـرة، لا يشكِّل الأدب جـزءاً من الاهتمـام اليومي فـي المجتمع العربي. هناك قرَّاء للشعـر لا جمهور. ولا يمكن المقارنـة ما بين جمهور المغنـي والسياسي والرياضي اليوم، والجمهـور الغائب عن الشعر. فأنا لا أفهم مصطلح «الجمهور العريض» عندما يتعلَّـق الأمـر بالثقافة والفكـر والإبداع في الحيـاة العربيـة. فنحـن لا نستطيع الزعـم أن ثمـة جمهوراً عريضـاً لمثل هذه المشاغل في سيـاق المجتمع العربي. ليس هنـاك جمهور لـلأدب مثلاً. وبالتالـي، كيف لنـا أن نتوقع أن يكون هناك جمهور للشعر ومن ثم جمهور للشعر الجديد؟

ليس مسموحاً (كيلا أقـول ممكناً) أن يكون للشعر جمهور، وكذلـك للفكر. والشعـر الجديد في جوهره ضـرب من الفكر. فقـل لي أيـة منظومة أو مؤسسة عربيـة ترى في الفكر قريناً طبيعياً للحياة اليومية.

> **هناك قرَّاء للشعر لا جمهور. ولا يمكن المقارنة ما بين جمهور المغني والسياسي والرياضي اليوم، والجمهور الغائب عن الشعر**

إن العجـز ليـس فيـه. فهـو دوماً فـي مكان آخـر يجري السكـوت عنه والسكـوت عليه. ولا يجـوز أن نحمِّل مسؤوليـة واقع حياتنا أو مستقبلها للشعراء والمبدعين الذين حرموا طول التاريـخ الحديث من المشاركة فـي صنع هذا الواقع، أو المشاركـة فـي مساءلة الأوهام العربيـة في الذهاب إلى المستقبـل، وهـو ذهاب متعثـر على كل حـال. ولا يمكن أن نحمِّل مـن لعبوا دوراً في تجديد حركة الشعر مسؤولية هذا الغيـاب. فعندما يكتـب الشاعر الجديـد بطريقة تغاير من سبقه ليس شيئاً خطيـراً يستوجب الاستنفار وتوزيع التهم. إنها مجـرد طريقة تعبيـر وطريقة كتابة الكلمـات والجمل بغيـر ما عهده السابقون. وماذا في ذلك؟ لماذا تهتز أركان المدينة عندما تتغير الموسيقى؟! لسنا أول من صادف هذه الظاهرة، ولن نكون آخر المجتهدين.

إنني ضـد تهويل المسألة الشعريـة وظواهر التجديد فيها. إن أسلـوب التهويـل يعني تكريساً لأشـكال التعبير الشعرية





السابقة والمعاصرة أيضاً. فيما الشعر العربي كله منذ المهلهل حتى الآن مشاع أمام الجميع، وغالباً ما يتساوى في اجتهاده المبدع والمقلد. الشعر العربي متاح (ينبغي أن يكون متاحاً) أمام بناة كتابة الشعر بلا تحفظ. وليس من حق أحد أن يصادر حرية الآخر في هذا المجال، ولا أن يتهمه بالتخريب أو الاعتداء. ليست القصيدة العربية، ملكاً لسلطة ما، أو جهة ما مخولة الدفاع عنها. إننا لا نأتي إلى الكتابة بقصد التخريب، لكننا لا نقدر على منع الموت عن جثة. الشعراء بناة العالم، في عالمهم اللغوي على الأقل، وعلى مروِّجي تهمة التخريب اللجوء إلى المصطلحات «الحضارية»، شعراء أكانوا أم نقاداً وحتى جمهوراً غُرِّر به.

والمؤكد أن كثرة من يكتبون ليست دليلاً على وجود الشعر، غير أن الشعر سيكون موجوداً بالشكل والطريقة التي تتطلبها طبيعة جديدة مختلفة عما عهدناه في زمننا. لذلك علينا أن نحسن الإصغاء إلى التجارب الجديدة، الشعر منها خصوصاً، لكي نتعلم كيف نقرأ هذه التجارب. وربما هذا التسارع المذهل لولادة الأصوات واحتدامها، شأنه أن يربك طبيعتنا القديمة في التفاهم مع ما يكتبه الشباب. لكن علينا ألاَّ نثق أكثر من اللازم في أن منظوراتنا وذائقتنا وأساليب تعبيرنا ستكون دوماً صالحة، وبمثابة أحكام قيمة على ما يحاول الشعراء الجدد اقتراحه علينا. لابد لنا من أن نكون حذرين عند هذه المسألة، وألاّ نتوقع تجارب شعر واضحة المعالم والاكتمال، مهيبة الشخصية، تقليدية الشروط، مثل التي عهدناها في روَّاد وكبار شعراء الحداثة المكرسين. أظن أن علينا التخلي عن مثل هذه الأوهام. ثم إن هذا لا يحدث في مراحل المنعطفات الكبرى التي يرافقها غالباً تحول جذري في الأفكار الأساسية لمفاهيم الشعر.

لا أزمة في النص الشعري

ثمة ما يتكون بشكل مغاير تماماً للسابق، فالأصوات الجديدة تذهب بعيداً عن الشروط السابقة. الأمر الذي يجعل الناظر إلى الشعر من شرفة الخارطة الشعرية العربية معرضاً للإخفاق إذا جاء بأدوات النظر القديمة، لأنها لن تمنحه سوى تلك النظرة التي تشبه نظرة السائح إلى معالم الخريطة والمظاهر البارزة فيها. هناك تجارب شعر باهرة وجديرة بأن تُقرأ جيداً. ومن ثم ليس دقيقاً القول بوجود أزمة في النص الشعري. ربما يجوز لنا الكلام عن أزمة في المفاهيم السائدة، وأعني المفاهيم الثقافية العربية عموماً. وهذا الأمر لا يقتصر على مفاهيمنا للشعرية المعاصرة، لكنه يتصل بالبناء المعرفي الشامل الذي ما إن تعرض للانهيار حتى بدا كل شيء في أزمة. فنحن مثلاً لا نستطيع الزعم أن ثمة مفهوماً عربياً متبلوراً لمعنى القومية والوحدة والديمقراطية والحب والأخلاق والحق والحرية. كل هذه المفاهيم تتعرض للانهيار الجذري يوماً بعد يوم في تجربتنا العربية. وعندما انهارت البنى الأيديولوجية التي اطمأن لها العقل العربي طول الوقت، استدار الجميع (عجزاً عن توصيف ما يحدث ومعالجته وتجاوزه) ليتطلع إلى أبسط الفعاليات الإنسانية (والأدب في المقدمة) بصفتها سبب الأزمة أو مصدرها.

لا أميل إلى المطلقات التي تضع النص الشعري في حقل معطيات الأزمة، فالمشكل لا يكمن في هذا النص، لكنه يكمن في أمكنة أخرى. وأزمة المفاهيم هذه صادرة عن التراث القديم والحديث، الذي ظل يرى في الشعر وظيفة لابد لها من أن تكون واضحة المعالم بصفتها أداة. والأداة هذه غير مسموح لها بحرية الفوضى التي يستدعيها فعل المخيلة. وهنا سوف يلتقي التراثيون مع الدغمائيين المعاصرين لكي نحصل على قدر كبير من التشوش والتشويش الذي يتعرض له الجيل الحاضر ممن يتصلون بكتابة الشعر. فقد تسنى لمثل هذا التشويش أن يبتعد ويغيّب المعنى الأول والبسيط للشعر. ليس في الأمر ما يدعو إلى القلق فيما يتصل بالشعر بوصفه إبداعاً. لكن القلق ينتج من هذا الغياب الواضح لقيم النقد لمعنى الشعرية التي ينبغي أن تكون بسيطة للقارئ. وإذا ما توافرت للفعل الشعري الموهبة والمعرفة اللازمتين، لن يكون لدينا ما يقال له أزمة.

قول في مقال

مايتجاوز تربية العنف

نشـرت القافلـة في هـذا الباب مـن العدد السابـق مقالاً للدكتـور عبـدالله الفيفي عنوانه «تـربيـة العنف»، تطرَّق فيـه إلـى الأثـر «السلبـي» الـذي تتركـه ألعـاب الفيديو العنيفة على الناشئة في بلادنا. وهنا تعقيب من الكاتب السعـودي عبدالله الجابـر، يذهب في اتجاه مختلف لما ورد على المقال السابق.

يدعـو الدكتور عبـدالله الفيفي فـي مقالـه «تـربيـة العنـف» إلـى تقنيـن استيـراد ألعـاب الفيديـو العنيفـة التـي تربـي فـي أطفالنـا - كمـا يـرى الكاتـب - نزوعـاً إجراميـاً يتفشـى بسببـه ظواهـر اعتـداء اليافعيـن علـى أقرانهـم ومعلميهـم بـل ويتجـاوز هـذا ليمتـد إلـى أفـراد الأسـرة الواحـدة. ويختـم الدكتور الفيفـي مقالـه بدعـوة مـرَّة وساخرة في الوقت نفسـه، يطلـب فيهـا مـن الجهـات المسؤولـة البحـث عن مـورِّدي مثل هذه الألعاب لأسواقنا ومراكـز ألعابنـا لعلنـا نجـد لديـه مسوغـاً تربويـاً معقـولاً لوجودهـا، كـي يتضـح لنـا ما قد غاب عنـا وعـن الأمـم المتحضـرة الأخـرى التـي حظـرت مثل هـذه الألعـاب العنيفـة ولـم تسمـح بتصنيعهـا أو بدخولهـا أراضيهـا.

مـا تقولـه الدراسـات

والحقيقـة أن مـا راق لـي ووافقنـي، وأنـا القـارئ لمقـال الدكتـور الفيفـي، هـو حرصـه الواضـح والشغـف الـذي تمـوج بـه كلماتـه سعيـاً نحـو مصلحـة البلـد والمجتمـع. إلا أننـي أنـا القـارئ أيضـاً، غابت عنـي فـي مقالـه الإحاطـة بزوايـا الموضـوع وتتبـع الدراسـات الموثقـة التـي نُشرت في هـذا الجانـب.

وربمـا الأسهـل أن نركِّـز علـى الأبحـاث والدراسـات التـي تشيـر إلـى وجـود علاقـة قويـة بيـن تصاعـد مستـوى العنـف فـي الألعـاب وبيـن تنامـي السلـوك العنيـف لـدى لاعبيهـا. إلا أن هـذه الدراسـات - وهـو مـا يـروق أحيانـاً لإعلامنـا إغفالـه - ليسـت دراسـات مطلقـة أثبـت العلـم صحـة نتائجهـا، بـل هـي قابلـة للنقـاش والتصحيـح، ويقابلهـا، وهـذا هـو الأهـم، دراسـات مماثلـة تقتـرح أن علاقـة كهـذه غيـر موجـودة وأن البحـث لا يـزال مستمـراً.

بعـض هـذه الدراسـات يشيـر إلـى أن جرائـم الأحداث في أمريكـا علـى سبيـل المثـال تميَّـزت بانخفـاض ملحـوظ فـي بدايـة التسعينيـات مـن القـرن الماضـي واستمـر انخفاضهـا حتـى انتهـاء ذلـك العقـد الـذي بلـغ فيـه عنـف ألعـاب الفيديـو أَوْجَه. فإن كانـت هـذه الألعـاب كمـا يدعـي الإعـلام مثيـرة لـكل هـذه النـوازع الإجراميـة فلمـاذا انخفضـت النسبـة ولـم تتصاعـد كمـا تقتـرح بعـض الأبحـاث؟ كذلـك يشيـر لورانـس شيرمـان عالـم الجريمـة فـي جامعـة بنسلفانيـا الأمريكيـة إلـى أن إحصـاء الجرائـم فـي المدارس الأمريكيـة فـي العقديـن الأخيريـن لـم يرتفـع. مـا ارتفـع هـو نسبـة التغطيـة الإعلاميـة التـي تمنحهـا محطـات التلفـزة ووسائـل الإعـلام لمثـل هـذه الجرائـم.

ومـع إدراكنـا لضـرورة تشكيـل هيئـة رقابـة لتقنيـن دخـول هـذه الألعـاب إلـى بلادنـا، بالإضافـة إلـى الرقابـة الذاتيـة والأسريـة التـي تفحـص مـا يمـر أمـام أعيـن أطفالنـا وعقولهـم، علينـا إدراك أن جوهـر متعـة ألعـاب الفيديـو الشائعـة هـو تجاوزهـا لمـا

يمكن القبول به على أرض الواقع، والعنف أو القوة، إذا جاز لنا التعبير، جزء أساسي وجوهري من منظومة هذه الألعاب وسر جاذبيتها. وقد تجد الدليل في إقبال الناشئة في العالم أجمع على ألعاب «الأكشن» أو تلك التي تلعب القوة الجسدية عاملاً أساسياً في ربحها أو خسارتها، وقد تجده أكثر تحديداً في تجاوز هيئة الرقابة الأمريكية عن العنف في تلك الألعاب التي تُقدَّم على أساس أنها لكل شرائح العمر، إذ إن أي لعبة من ألعاب الفيديو تستقبلها الأسواق الأمريكية وعليها رمز تعريفي بشريحة العمر التي تلائمها. أول مستويات هذا التقييم هو المستوى E الذي يرمز إلى أن اللعبة يمكن أن تكون للكل (Everyone).

المدهش، أن تقرير المعهد الوطني الأمريكي للإعلام والعائلة يشير إلى أن 35% من هذه الألعاب تحتوي على عنف متعمد ومقصود، و27% منها تسمح للاعب بقتل شخصيات مختلفة من اللعبة. وهذا يقودنا إذن إلى أن ما يمكن رؤيته عنفاً قد يختلف من بلد لآخر ومن منظور لآخر، وفقاً لسلسلة المعايير التي يكون من خلالها تعريفه، ووفقاً للمنطلقات التي ننظر منها إلى فكرة ألعاب الفيديو العنيفة من الأساس.

مشاهدون فاتتهم التجربة

من أهم المنطلقات التي أرى أن الهجوم على ألعاب الفيديو العنيفة يتجاوزها، هو أن معظم الناقمين عليها ليسوا جزءاً من التجربة، بل مشاهدون لها لم يقبلوا حقيقة أن ألعاب الفيديو أصبحت جزءاً أساسياً من التشكيلة العامة لطفولة أجيال قريبة ماضية وأجيال كثيرة قادمة.

كل من في أوائل العشرينيات من العمر اليوم يتذكر فرحته بـ «الأتاري» ومتعته، من دون أن يتذكر مقدار العنف الذي صحب ألعابها. وربما يتذكر الكثيرون ظنهم بأن ألعاب الفيديو موضة ستزول سريعاً. فعندما ظهرت «الأتاري» أول مرة في السوق الأمريكية في منتصف ثمانينيات القرن الماضي صُنِّفت من أضخم مظاهر النجاح التكنولوجي التي ظهرت في تاريخ الولايات المتحدة، لأنها نجحت في بيع 3 ملايين جهاز في السنة. بعدها بعشرين عاماً، سُحب جهاز «سيجا دريم كاست» الجديد من الأسواق بعدما مُني بفشل ذريع، لأنه باع العدد نفسه فقط.

ويقول أحد أصحاب محلات الألعاب في الرياض إنه ومجموعة من العاملين في هذا الحقل، استقبلوا «الأتاري»، بصفتها فرصة استثمارية كغيرها من الفرص عندما دخلت الرياض أول مرة، بفرح وبحذر في آن. ولم يخطر ببالهم أن هذا النوع من الألعاب سيكون مصدراً أساسياً من مصادر الدخل بعد سنوات قليلة.

جزء من ثقافة الطفل

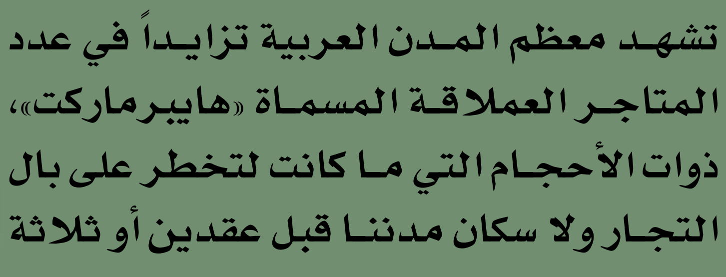
ألعاب الفيديو أصبحت وستظل عقوداً -وربما قروناً، وعلم ذلك عند الله- جزءاً من ثقافة الطفل وتجربة -إن توازنت- غنية وممتعة ومفيدة، كما تشير أبحاث كثيرة تناولت بالتحليل أثر ألعاب الفيديو في تطور قدرة الطفل على التعلُّم. فأظهرت أن أثر ألعاب الفيديو كان إيجابياً فيما يتعلق بتطوير القدرة على اتخاذ القرارات وحل المسائل والتناسق الحركي البصري.

بل إن الدراسات تجاوزت ذلك، لتحلل كيف يمكن لألعاب الفيديو أن تطور شخصية الطفل والراشد الذي سيكونه، ليصبح فاعلاً في مجال العمل، ككتاب «الأطفال على مايرام» للمؤلفين جون سي بيك وميتشل ويد. فعند هذه الأجيال الصاعدة، احتلت ألعاب الفيديو مكانها قناة تسلية رئيسة إلى جانب القصة المصورة والتلفزيون وكرة القدم، ولا نتحدث هنا عن ألعاب الفيديو التعليمية المباشرة أو الرياضية البحتة بل نتحدث عن أكثر الألعاب انتشاراً بين الأطفال والشباب وهي ألعاب الفيديو المعتمدة على القوة أو العنف كيفما أردت أن تنظر إلى الأمر.

أعود فأقول إن هذا الطرح لا يعني فتح الباب على مصراعيه لأي لعبة بغض النظر عن محتواها، بل هو طرح يسعى إلى النظر إلى جميع المعطيات بعقلانية وحساب ما يمكن عمله لمصلحة أطفالنا. لا أحد يطالب بأن تحتل إحدى قنوات التسلية المتاحة للطفل مكان الأخرى ولكن على من يتعامل مع هذه الظاهرة الطارئة والمستمرة -ممن لم يحظ بأن يكون «لاعباً» في طفولته- أن يتعامل معها على أساس هذا المنطلق، لا أن يتعامل معها على أنها موضة أو عاصفة في فنجان يمكن السيطرة عليها مع أمنيات آملة خفية بمحوها من الوجود.

الجيل الثالث بعد الدكان والسوبرماركت

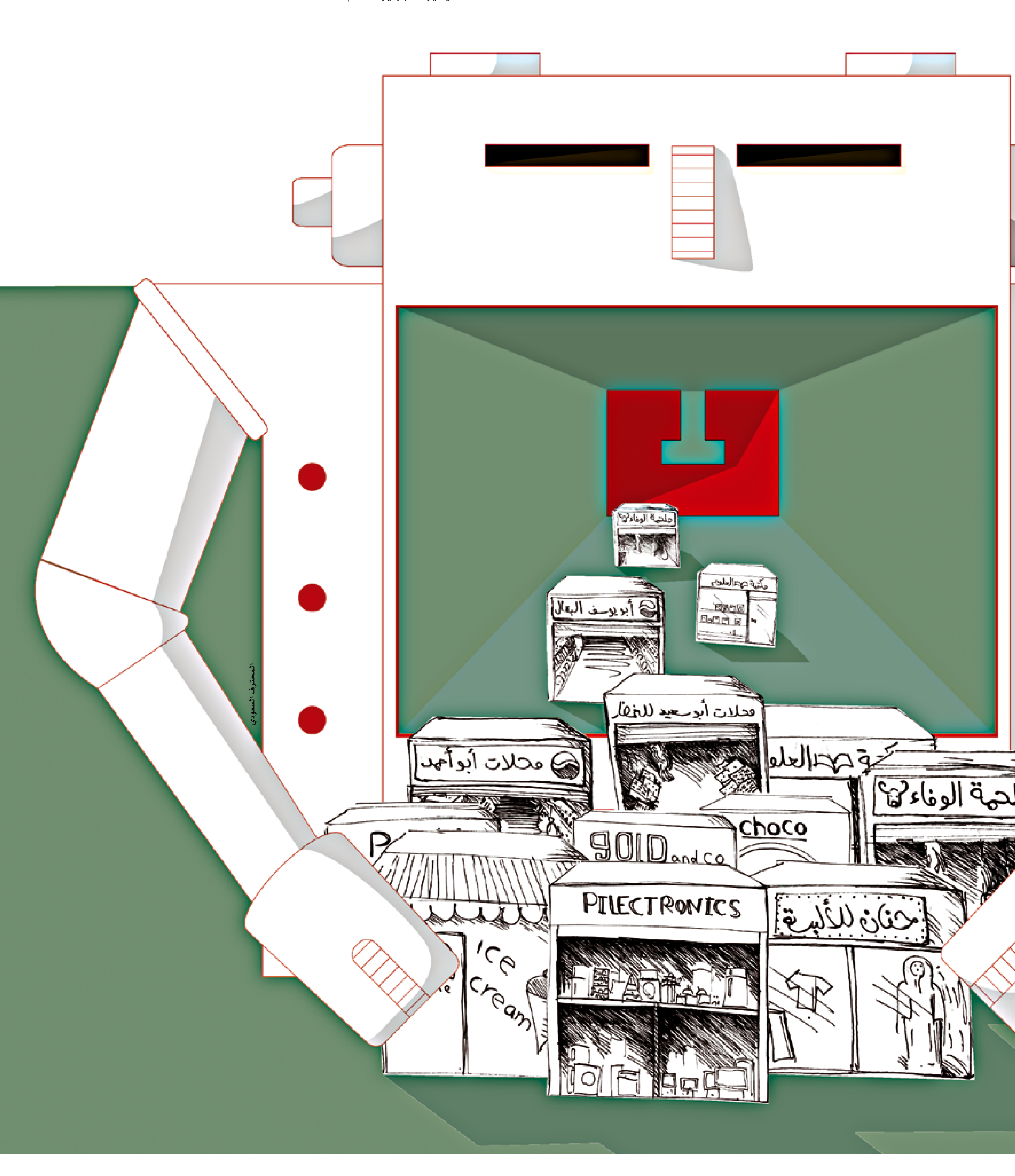
الهايبرماركت والقواعد الجديدة للتجارة



تشهد معظم المدن العربية تزايداً في عدد المتاجر العملاقة المسماة «هايبرماركت»، ذوات الأحجام التي ما كانت لتخطر على بال التجار ولا سكان مدننا قبل عقدين أو ثلاثة من الزمن.

ويحتل الهايبرماركت موقع الجيل الثالث في تجارة المواد الغذائية والسلع الاستهلاكية بعد جيلي البقالة الصغيرة التقليدية والسوبرماركت، وأكثر من ذلك، فهو يهدِّد وضع هذين الجيلين السابقين من خلال تغيير قواعد التجارة في إطار السلع التي يعرضها والعلاقة مع المشترين.

الباحثة الاقتصادية المغربية صفوة كمال تتناول هذه القواعد الجديدة التي يقوم عليها أداء الهايبرماركت، وأبرز السمات الجديدة لتجارة التجزئة هذه.


أبو يوسف البقال
محلات أبو أحمد
choco
gold and co
PILECTRONICS
حنان للألبسة
ice cream
المحترف السعودي

حتى سنوات معدودة خلت، كانت تجارة المواد الغذائية والسلع الاستهلاكية، على الأقل في مدننا العربية التي نعرفها، ذات صورة نمطية واحدة لا تتزعزع. فقد كانت هناك دكاكين القصَّابين مثلاً، التي تبيع اللحوم فقط، ودكاكين للخضار والفاكهة فقط، وأخرى مختصة بالأسماك.

وإلى جانب هذه المحال المتخصصة كانت هناك البقالات التي تبيع الأطعمة المعلبة والحبوب والزيوت والمشروبات. إلى جانب بعض المستلزمات المنزلية مثل الصابون، ومساحيق الغسيل والورق الصحي وما شابه.

تجميع السلع في محل واحد صار حاجة لسكان المدن التي نمت حجماً وتعداداً في القرن العشرين

في العام 1930م، ظهر في أمريكا أول «سوبرماركت»، (سوق كبير) جمع كل هذه السلع إلى بعضها، وعرضها للزبائن دفعة واحدة. والواقع أن ظهور السوبرماركت في أمريكا وفي تلك الفترة بالذات، كان إيذاناً بظهور تحول مهم في حاجة المتسوقين من أبناء المدن الحديثة. فتوسع المدن، أطال المسافة بين أماكن السكن من جهة والمتاجر المختلفة التي تبيع مستلزمات الحياة اليومية. ولهذا فإن تجميع هذه السلع المختلفة في مكان واحد كان لا بد من أن يفرض نفسه.

خلال الخمسينيات من القرن الماضي، وفيما كانت كل المدن الكبيرة والمتوسطة في العالم بأسره تتطلع إلى افتتاح السوبرماركت (السوق الكبير) في أحد أحيائها ضمن المعالم التي تنتمي إلى المدينة، كان السوبرماركت الأمريكي يتضخم ويعزِّز مكانته بفعل الرخاء الاقتصادي الذي أعقب الحرب العالمية الثانية وصولاً إلى «الهايبرماركت» (السوق العملاق).

مساحة شاسعة تتسِّع لكل أنواع المواد الغذائية: خضار وفاكهة طازجة، لحوم، ألبان وأجبان، خبز وحلويات، معلبات، أسماك. ومن كل نوع هناك عدد كبير من الأسماء التجارية المختلفة. وغير المواد الغذائية، كلما يمكن أن يحتاج إليه البيت من أدوات استهلاكية: آنية طعام وطبخ، مساحيق ومواد للتنظيف، مناشف، أغطية أسرة ووسادات، أدوات بلاستيكية، مجلات وجرائد والكتب الأوسع رواجاً، وكلما اتسعت مساحة الهايبرماركت زاد تنوع السلع المعروضة وصولاً إلى الأدوات الإلكترونية والمعدات الرياضية والملابس.


Google

تعميم التجربة الناجحة في العالم

كان الهايبرماركت الأمريكي تجربة ناجحة جداً بكل المقاييس، ولأسباب أكثر من أن تعد، أهمها توفير جهد المستهلك ووقته بعدما بات يجد كل حاجته في مكان واحد. وأعطى الهايبرماركت لزبائنه حرية مطلقة في اختيار وقت التسوق من خلال فتح أبوابه 24 ساعة في اليوم. وراح يضيف إلى المنتجات المعروضة للبيع الكثير من الخدمات وصولاً إلى المطاعم والمقاهي والخدمات المصرفية والتأمين وحتى فحص النظر.

وأدى هذا النجاح إلى نتيجتين بارزتين:
أولاً: انتشار الهايبرماركت في معظم المدن الكبرى في العالم، واستفادة كل مركز جديد من هذه المراكز التجارية العملاقة من الخبرة التي تراكمت عند غيره.
ثانياً: ظهور سلاسل من الهايبرماركت إما التابعة لشركة واحدة، أو العاملة تحت اسم شركة معروفة تشرف على ضبط أدائها وتقدِّم لها خبرتها مقابل عائد معيَّن. وهكذا لمعت بعض الأسماء في العالم، وأهمها:

- «وول مارت» التي تحتل الصدارة في عالم تجارة التجزئة الأمريكية. وقد أحرزت هذه الشركة نجاحها الكبير في أمريكا الشمالية بسبب المناخ البارد شتاءً الذي يعيق المتسوقين في تنقلهم بين المتاجر المختلفة للحصول على حاجتهم.
- «كارفور» الفرنسية، وهي ثاني أكبر سلسلة في العالم، ومنافس «وول مارت» الأزلي على الصدارة.
- «إيروسكي»، أكبر سلسلة هايبرماركت في إسبانيا.
- «بيك إن باي» في جنوب إفريقية.

الهايبرماركت في البلاد العربية

في عام 1981م، افتتح أول هايبرماركت في المملكة العربية السعودية، «اليورومارشيه» الذي لا يزال حتى الآن واحداً من معالم مدينة الرياض. أنشأت هذا الهايبرماركت الشركة العربية للتسويق تحت إدارة فرنسية أخضعته لأحدث النظم الإدارية والمواصفات والمقاييس الأوروبية. وتميَّز بمساحته الكبيرة، واحتوائه على المرافق والخدمات كافة، وحرصه على تقديم السلع للزبائن في إطار جذَّاب وبأسعار منافسة على مدار 24 ساعة في اليوم. وهناك الآن خطة لتطوير هذا الهايبرماركت ليتماشى مع آخر المستجدات في هذا المجال، وإنشاء فروع أخرى في الرياض وغيرها من المدن السعودية.

وعلى الرغم من ظهور منافسة قوية لـ «يورومارشيه»، فإن مؤشر عدد العملاء المسجلين في نقاط البيع في تزايد مستمر. ويدل هذا على ترسُّخ هذا النمط الجديد من التسوق عند سكان المدن السعودية الكبيرة. فخلال سنوات معدودة، ظهر عدد كبير من سلاسل الهايبرماركت في مدن المملكة كافة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، سلسلة «هايبر بندة» التي تتميز بالأسعار المخفضة والتنوع في البضائع المعروضة. الأمر نفسه ينطبق على «جاينت ستورز» وعلى سلسلة «فارم» في المنطقة الشرقية. من دون أن ننسى «جيان» و«تميمي سيف واي». وهناك تجارب عربية



اختيار مكان عرض السلعة أساسي في تنظيم المتاجر الكبرى

ناجحة عديدة، منها على سبيل المثال أيضاً «جاينتس» في مصر، و«سبينس» في لبنان، و«مرجان» و«ماكرو» في المغرب.

استراتيجية الموقع

بخلاف البقالات الصغيرة التي لا تشترط عند اختيارها الموقع سوى وجودها في منطقة سكنية كثيفة وعدم وجود منافسين في الجوار المباشر، فإن اختيار موقع الهايبرماركت أكثر تعقُّداً من ذلك، ويتطلب موازنة جانبين متناقضين: أولاً، أن يكون في مكان رحب يستطيع أن يوفر المساحة اللازمة لمواقف السيارات الكثيرة التي تقصده، وهذا مستحيل في مناطق كثيفة السكان. ثانياً، أن يسهل وصول المتسوقين إليه ليضمن عوائد تفوق تكلفة التشغيل الباهظة.

ولذا يبدو جوار الطرق السريعة داخل المدن أو عند أطرافها الموقع الذي تختاره معظم شركات الهايبرماركت لإنشاء فروعها. وإضافة إلى قدرة الموقع على استقطاب المتسوقين، فإنه يلعب أيضاً دوراً مهماً في التخطيط الداخلي للهايبرماركت نفسه، وصولاً إلى نوع السلع التي يعرضها. فوجود هايبرماركت ضمن مجمع تجاري عملاق، مثل «جيان» في الظهران مول، يجعله يأخذ بالحسبان ما يوفره المجمع لرواده، مثل المطاعم والمقاهي التي يمكن أن يستغني عنها الهايبرماركت. أما إذا كان الهايبرماركت على طريق سريع بعيداً عن المراكز التجارية والمطاعم، فيجد نفسه مضطراً إلى إنشاء مطعم ومقهى على الأقل إلى أجنحته المختلفة توفيراً لمزيد من عوامل الجذب لمتسوقين قد يتعبهم التسوق ويحتاجون إلى بعض الراحة.

تصنيف المنتجات

إن وفرة المنتجات وتنوعها في الهايبرماركت يضعان أمام إدارته تحدياً في طريقة عرضها على هذه المساحة الشاسعة في الداخل. والواقع أن ذلك بات علماً يعتمد عليه كثيراً نجاح هايبرماركت وفشله، وقد سمحت تجارب سنوات عديدة في وضع خطط وأساليب خاصة لعرض سلعة معين فيزداد طلبه.

وتقضي هذه الخطط أولاً تصنيف السلع من حيث:

1 - كمية البيع

2 - الفائدة العائدة من بيعها.

3 - اعتياد المتسوقين على شرائها.

4 - فائدة السلعة للزبون.

5 - الزمن الفاصل بين شراء السلعة وإعادة شرائها مرة تالية.

وبناءً على الأجوبة المتوافرة، يميَّز بين «السلع الأساسية» التي لا يمكن الاستغناء عنها، وما يسمى «السلع الاختيارية» التي تختلف فيها مقاييس الجودة وتعتمد على شكل التوضيب وما يقدَّم معها هدية لإغراء الزبون بشرائها. وبشكل عام، فإن السلع التي تباع باستمرار وتحتاج إلى القليل من الدعاية، توضع إلى الجهة اليمنى داخل السوق للحصول عليها بطريقة سهلة، وتعد مدخلاً إلى «سحب» المتسوق إلى الداخل. أما ما يسمى

بـ «السلع الاختيارية» التي لا تباع على نحو متواصل، فتوضع في أكثر الأماكن ظهوراً لكي يمر بقربها أكبر عدد ممكن من المتسوقين، وتزداد بالتالي نسبة مبيعها. أما السلع الخاصة التي نادراً ما يُعاد شراؤها كالأدوات الكهربائية أو الأدوات الرياضية، فتخضع لخطة «رفع الأسعار»، لأن الزبون قد يمضي وقتاً طويلاً حتى يعيد شراءها مرة أخرى، ورفع الأسعار يسهم في المحافظة على نسبة الربح التي يضعفها تجميد رأس المال مدة طويلة.

لا تزال المتاجر الصغيرة في البلاد العربية قادرة على البقاء لقلة تكلفة العمالة وقربها من زبائنها

السلعة المناسبة على الرف المناسب

إن اختيار الموقع الملائم لعرض سلعة معينة داخل الهايبرماركت ليس اعتباطياً على الإطلاق، ويتطلب خبرة واسعة يتمتع بها متخصصون في هذا الشأن.

يبدأ عمل هؤلاء بوضع خطة تقسيم السوق كما يأتي:

1 - منطقة الحدود الخارجية، وتحتوي على:

أ - المطاعم والمقاهي، حتى يتسوق الزبون بتأنٍ، ويقضي أطول وقت ممكن داخل السوق، بعد أن يكون قد استراح من العمل، أو أشبع جوعه.

ب - الصيدلية، وهي تسمح للمتسوق بمقارنة أسعار المنتجات الصحية ومساحيق التجميل في السوق مع سعرها في الصيدليات. وغالباً ما يكون هناك فرق واضح في الأسعار بين الصيدلية والسوق، ولكن ما لا يعلمه المتسوق هو أن صاحب الصيدلية والسوق هو نفسه، ومهما كان اختياره، فإن الربح سينتهي في جيب واحد.

ج - صراف آلي، أو خدمات مصرفية مختلفة في بعض الأحيان، تسمح للزبائن بالحصول على السيولة اللازمة، أو معرفة الرصيد، أو صرف شيك وتحويله إلى نقد يدفع للصندوق.

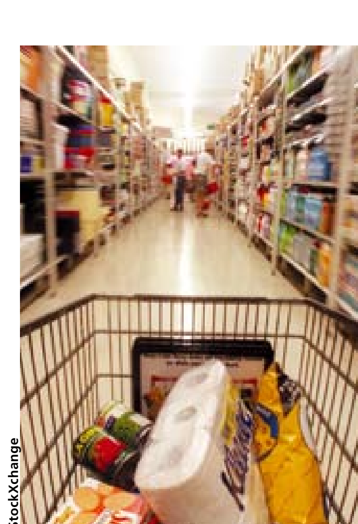
2 - مدخل المركز الرئيس، وتوجد فيه عادة:

أ - الورود والنباتات الخضر والسلع التي تخضع أسعارها لحسوم ملحوظة، لسحب المتسوق إلى الداخل.

ب - الصحف والمجلات والسجائر، لمنع الازدحام داخل السوق.

3 - الممر الرئيس الذي يقع في وسط السوق، وهو يضم الكثير من المنتجات العامة مثل أدوات الطبخ والمعلبات.

4 - العمق الذي يتضمَّن معظم السلع الأساسية مثل اللحوم، البيض، الألبان والأجبان، الأسماك، الخضار والفاكهة. ووجود هذه السلع الأساسية في العمق يرمي إلى سحب الزبون عبر ممرات تكون فيها السلع غير جذَّابة في ذاتها، ولكن يحتمل أن يعن على بال المتسوق شراؤها إذا وجد نفسه بقربها.


StockXchange

5 - وفي كل هايبرماركت يوجد مخبز تفوح منه رائحة الكعك والفانيليا. والأمر ليس عفوياً على الإطلاق، بل مبني على دراسة تؤكد أثر الرائحة المنشطة لغدد اللعاب في زيادة إقبال المتسوقين على الشراء.

6 - صناديق المحاسبة، التي تحيط بها رفوف العلكة والسكاكر، والبطاريات وبعض الأدوية التي لا تحتاج إلى وصفة طبية. فخلال انتظار الزبون أمام الصندوق قد يتذكر حاجته إلى واحد من هذه الأشياء الصغيرة، أو قد يطلب الأولاد المرافقون بعض السكاكر. ولذا تعد هذه المناطق، على الرغم من صغر مساحتها، من أهم مساحات الهايبرماركت وأكثرها جنياً للأرباح.

أما الخطط المتبعة لوضع المنتجات على الرفوف الخاصة بها فهي تطبق على الشكل الآتي:

أ - الرف العلوي، ويخصص للمنتجات ذات العلامات التجارية الصغيرة، أو المصنوعة محلياً، لأن أرباحها ليست كبيرة، وتفضِّل إدارة الهايبرماركت إبقاءها خارج المنافسة.

ب - الرف الذي يكون في مستوى العين، ويسمَّى بالإنجليزية (Bull's-Eye Zone)، يحجز عادة لأفضل الأسماء التجارية المشهورة، التي تدر أرباحاً كبيرة، وشركاتها تدفع الكثير للهايبرماركت كي تحصل على السيادة في المنافسة.

ج - الرف الذي يكون في مستوى عين الطفل، وتوضع فيه المنتجات الخاصة بالطفل والسكاكر والحلويات، كي يراها بسهولة ويطلبها، ويُجبِر الوالدين على شرائها.

د - الرف السفلي، ويضم منتجات المستودعات، أي المتوافرة كثيراً والمنتجات التي تحمل علامات تجارية خاصة تقصد لذاتها، فيكون الزبون مستعداً للتطلع إلى الأسفل بحثاً عنها.

الهايبرماركت في الميزان

يؤكد انتشار الهايبرماركت العالمي الواسع نجاح هذا النمط الجديد من تجارة التجزئة في المدن الحديثة. ولكن وجود هذه المراكز العملاقة في المدن كان ولا بد من أن يترك أثره الكبير فيها. ولكن هذه الآثار تختلف من مكان إلى آخر. ففي المملكة العربية السعودية والبلاد العربية عموماً، وعلى الرغم من أن الأسعار في الهايبرماركت أرخص منها في البقالات الصغيرة، فإن عمالقة التجارة لم يتمكنوا من القضاء على صغارها. وقد أثبتت دراسة أجرتها في المملكة سلسلة متاجر لم يحالفها الحظ كثيراً في السوق السعودي أن البقالات الصغيرة تكسب أكثر من السوبرماركت لأن حجم الإنفاق على التشغيل محدود جداً. كذلك تستطيع البقالة أن ترفع سعر السلعة إلى الحد الذي يبقى أقل من أن يؤثر في المتسوق الذي يواجه خياراً بين شراء هذه السلعة فوراً من البقالة المجاورة أو هدر ساعة أو أكثر لشرائه من هايبرماركت عند أطراف المدينة، أو يتطلب الوصول إليه استخدام السيارة. وبشكل عام، تخلص هذه الدراسة إلى أن عالم البقالات الصغيرة سيظل ينمو حتى العام 2010م على أقل تقدير.



أطعمة وملابس.. في متجر واحد يوفِّر على الزبون أن يجول بحثاً عن ضالته

والمرجح أن القدرة الشرائية الكبيرة نسبياً التي يتمتع بها المواطنون والمقيمون في المملكة هي التي سمحت للهايبرماركت والبقالة بالتعايش والنمو جنباً إلى جنب. ولكن الحال ليس كذلك في أماكن كثيرة من العالم.

فقد شهدت العاصمة الهندية نيودلهي أخيراً افتتاح مجموعة من مراكز التسوق الضخمة المصممة على الطرز الأوروبية والأمريكية. ومن يزور نيودلهي اليوم لا بد وأن يصاب بالدهشة. فقد نسفت المدينة شطراً كبيراً من أسواقها القديمة بعدما صارت في صورة متناقضة مع الحركة التنموية التي تشهدها البلاد. وتعتزم شركة «ريليانس إنداستريز» الناشطة في تجارة التجزئة بناء أكثر من 100 مركز في نيودلهي بحلول شهر مارس من العام الجاري، في إطار خطة تستثمر فيها مليارات الدولارات، وأطلقت عليها شعار «من المزرعة إلى الشوكة». على نحو سيقلب رأساً على عقب حركة السوق وشكله وجوهر التجارة في الهند كلها.

فالدراسات الميدانية لسوق التجزئة في الهند تؤكد أن هذه البلاد تضم أضخم كثافة للدكاكين التجارية الصغيرة في العالم، إذ يبلغ معدلها 5.5 دكاكين لكل ألف مواطن. ولكن هذه الدكاكين الصغيرة تفتقر كل الافتقار إلى التنظيم والاستعانة بالوسائل الحديثة للاستمرار والبقاء. وعليه، فإن المعركة بينها وبين الهايبرماركت تبدو غير متكافئة على الإطلاق.

والواقع أن الهند سعت بعض الشيء إلى حماية تجارة التجزئة من خلال منع شركات الهايبرماركت من الاستثمار في الهند إلا إذا كان المستثمر الأجنبي شريكاً لجهة هندية. الأمر الذي استطاعت «وول مارت» الأمريكية الالتفاف عليه سريعاً. إذ أعلنت أخيراً وضع أسس شراكة مع شركة هندية تدعى «بهارتي إنتربرايز»، لتستأثر الشركتان بتجارة البيع بالجملة لمراكز التسوق المحلية. والمرجح أن الدكاكين الصغيرة في الهند ستكون كبرى ضحايا الهايبرماركت على صعيد العالم بأسره.

إنه أحد وجوه العولمة، يقول البعض، وهم يلقون على الهايبرماركت والشركات العملاقة التي تمتلكه التبعات بتدهور أحوال صغار التجار. وقد يكون في الأمر شيء من الصحة. ولكن، في المقابل، لا يعدم المدافعون عن الهايبرماركت الحجج. فهم يؤكدون توفير المال والوقت على المتسوق، ومنحه خيارات عديدة، وتوفير فرص العمل للشباب، وتدريبهم على أصول التجارة وفنونها.

ولكن ما يتجاهله هؤلاء هو المتسوق. المتسوق الذي يكون سيد نفسه في البقالة، يفقد شيئاً من هذه السيادة في الهايبرماركت لصالح فن التسويق الذي يدفعه إلى شراء ما يلزم إلى جانب ما لا يلزم.

العلم يعترف بجميلها على العالم

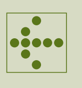
أمراض تنقذ شعوباً

الأمراض ليست كلها سيئة، فلبعضها دور في إنقاذ الإنسان من الموت وبعض الشعوب بأسرها من الفناء. هذه هي الحقيقة المدهشة التي توصَّل إليها العلم، من خلال البحث عمَّا جعل البعض يتغلبون على أخطر الأوبئة مثل الطاعون، أو ينجون من الفناء الناجم من عصر جليدي يفترض فيه أن يقضي على الإنسان قضاءه على أنواع حية عديدة.

ليلى أمل* تعرض هذه النظرة الجديدة إلى المرض ودوره في حياة الإنسان كما يلخصها بعض فصول كتاب صدر أخيراً عنوانه: «نجاة الأشد مرضاً».

* باحثة من مصر

Corbis



بالرغم من كل الإحكام الذي نراه في تكوين الجسم البشري، وأداء أجهزته الحيوية، وقدرته على التأقلم مع ظروف البيئة، إلا أنه يحوي ثغرة لا يستهان بها. هذا البناء المحكم يتعرَّض للمرض.

حين تتسبب مهاجمة البكتيريا أو الفيروسات لأجسامنا في إصابتنا بالمرض، يبدو الأمر مفهوماً. فلكي تحافظ هذه الكائنات على بقائها، تحتاج إلى بيئة مناسبة تمدها بالغذاء والمأوى. ومع إن الأمر يكون مزعجاً لنا، إلا أنه ضروري وحيوي في حياة تلك الكائنات الصغيرة التي تشاركنا الحياة على الأرض. هذه الكرة الغنية التي لا تتجزأ فيها الحياة، وإنما تسير في سلسلة متصلة تتشارك فيها كل الكائنات.

لكن ماذا عن الأمراض التي نمتلك وحدنا مفاتيحها، ولا يبدو أنها تحمل فائدة لكائنات أخرى غيرنا؟ الأمراض التي لا تسببها لنا عوامل خارجية، لكننا نصاب بها من ضمن هويتنا، وتولد في جيناتنا، وتحملها المادة نفسها التي ترسم ملامحنا، ولون بشرتنا، وفصيلة الدم، وشكل العينين. إنها ليست مهمة لحياة غيرنا، لكن ماذا عن أهميتها لحياتنا نحن؟

تتعامل الحياة مع الجينات بعناية «أمومية» ممزوجة بالحزم. فترعى الجينات التي تحمل صفات تساعد في بقاء النوع واستمراره، وتتصرف بشدة مع تلك التي تهدده أو تشكل عائقاً أمامه. فالجينات التي تحمل صفات «جيدة»، تضمن بقاء النوع وتعزِّز فرصته في التكاثر، هي الجينات التي تستمر، وتنتقل عبر أجيال من حامليها. أما الجينات «السيئة» التي تعوق استمرار حياة حاملها، أو تضعف فرص تكاثره، فتنسحب تدرجاً من مسرح الحياة، وتختفي مع مرور الزمن. بهذه الطريقة استمرت حياتنا على الأرض، وحياة كل الأنواع الأخرى، ألوف السنين. الجينات التي تحمل الحياة، وحدها تستحق الحياة. لكننا نسأل كيف يمكن لجينات المرض أن تحمل إلينا الحياة؟

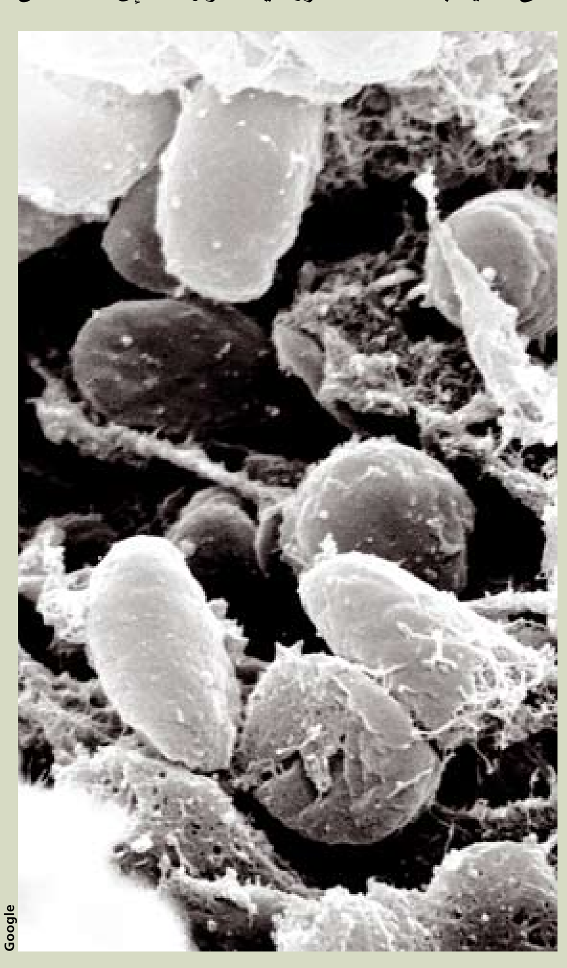
والجواب هو في كتاب «نجاة الأشد مرضاً» (Survival of the Sickest).

يفتح هذا الكتاب أعيننا على الدور الذي يلعبه المرض في حياتنا. ويدعونا إلى أن نتطلع إلى المرض بنظرة مختلفة عن نظرتنا التقليدية إليه. نظرة أوسع تشمل النوع الإنساني بأكمله، وأعمق عبر مراحل تاريخ وجودنا على الأرض، لنفهم لماذا نمرض، ولماذا نحمل «بذور» المرض في داخلنا، وننقلها من جيل إلى جيل عبر مادة الحياة.

الحديد والطاعون مثلاً

الحديد هو أحد العناصر المهمة التي تحتاج إليها أجسامنا. فهو العنصر الذي نعتمد عليه في حمل الأكسجين عبر تيار الدم، ليصل من الرئتين إلى خلايا الجسم المختلفة. وهو جزء أساسي في تركيب عدد من الإنزيمات التي تدخل في تفاعل التمثيل الغذائي وإنتاج الطاقة.

لكن علاقتنا بعنصر الحديد أشد تعقُّداً من مجرد حاجتنا إليه. فكما أن نقصه يحدث خللاً في عدد من وظائف الجسم الحيوية، فإن وفرته إلى ما فوق قدرة الجسم على استيعابه، تحدث ضرراً أيضاً. ولهذا، فإن امتصاص


Google

الحديـد يخضع لمراقبـة دقيقة. فحين يشعـر الجسم بأن مقاديـر الحديـد السابحة في الدم تكفيـه، فإنه يقلل نسبة امتصاصـه مـن الطعام، فتظل نسبته بعيـدة عن أن تسبب الضـرر. كذلـك تضعنـا أهميتـه لـكل الخلايـا الحية، في مـأزق حين تتعرض أجسامنا للعـدوى. إذ تبـدأ البكتيريا فـي مهاجمة الحديد الذي تحويه أجسامنا، لتحصل على حاجتها منه كي تحيا وتتكاثر. ولذلك فإن إحدى خطط الدفاع التي تنشط فـي أجسامنـا فـور تعرضها للعـدوى، هي توفير محتواهـا من الحديـد، وحمايته من استغـلال البكتيريا له. لكـن خلايا المناعة التي تنطلـق لمحاربة البكتيريـا والتهامها، تحتـوي هي الأخرى علـى الحديد، وبالتالي فإنها تشكل ثغرة صغيرة إذا لم تنجح في مهمتها.

لم يقوَ الطاعون في أوروبا على المرضى المصابين بنقص الحديد في خلايا المناعة وفتك بالأصحَّاء

في عام 1347م والأعـوام التالية، تعرضت القارة الأوروبية لهجمة ضارية من وبـاء الطاعون الذي عرفه التاريخ باسم المـوت الأسود. اجتـاح الوباء القاتـل أوروبـا، وتوغل فيها حاصـداً أرواح ما يقدَّر بنحو 25 مليـون نسمة، أي أكثر من ثلـث سكانها في ذلك الوقت. لم يشهد العالـم كارثة وباء مثـل هذا الوباء. ويكفي أن نعرف أن كل ما وصلنا من كلام المؤرخيـن عن هذه الفترة يشير إلى اعتقادهم بأنهم كانوا يواجهون نهاية العالم.

لكننا نعرف الآن أنه لم يكن كذلك. فالطاعون في أوروبا لم يكن نهاية العالم، ولم يكـن نهايتها. لم يمت جميع سكانها بسببه. في الحقيقة لم يمت كل من أصابه الطاعون بعدواه. وظل السؤال في ذلك معلقـاً، إلى أن تجمعت خيوط عديدة لتشـرح لنا بالضبط لماذا بقي بعض سكان أوروبا في تلك الفتـرة على قيد الحياة. ما الذي نجَّاهم من قبضة «الموت الأسود»؟

الحديد هو العنصر الذي يحمل لنا إجابة عن هذا السؤال. تشير الدراسات إلى ارتباط بين مستوى الحديد في الجسم، وبين إصابته بالعدوى. بكتيريا الطاعون شديدة الشره تجاه عنصر الحديد، يؤكد ذلـك الإحصاء الذي يبيِّن أن معظم ضحايا الطاعـون كانوا من الذكور الذيـن تراوح أعمارهم بين 15 و44 عاماً . أي في الشريحة التي تخزن أكبر مخزون للحديد. لكن شراهة بكتيريا الطاعون للحديد، سلاح يمكن استخدامـه ضدها. فلو ان خلايـا المناعة التي تهاجم تلك البكتيريا، كانت تفتقر إليه، فإنها ستكون أجدى في الحرب ضدهـا. فلن تكتفي بمحاصرة البكتيريا ومحاربتها، ولكنها أيضاً ستمنع عنها غذاءها، فتتغلب عليها بسهولة.

خلايا مناعة تفتقـر إلى الحديد؟ هذا بالضبط ما نحصل عليه حين يصـاب نظام تمثيل الحديـد بالخلل. فبدلاً من أن يقلـل الجسـم كمية الحديـد التي يمتصهـا من الطعام حيـن يحصـل علـى كفايتـه، يستمـر فـي امتصاص كل الحديـد الـذي يصل إليـه، وبالتالي يرتفع مستـواه إلى ما يفـوق قدرتـه على التعامل معـه. يلجأ الجسـم إلى تخزين الحديـد الزائد عن حاجته في أعضائـه المختلفة، لكنه لا يوزعه بينهـا بالتساوي. إذ ان زيادة مستوى الحديد، تكون مصحوبة باختلال في توزيعـه. فبينما يشكو الجزء الأكبر مـن الخلايا مـن الاختناق به، تشكو بعض الخلايا فقرها إليـه. وبينما يعاني حاملـو هذا المرض أضـراراً بالغة في الكبـد والقلب وأحياناً المخ نتيجة ارتفاع تركيز الحديد في هـذه الأعضاء، فإن خلاياهـم المناعية تكتسب قدرة أكبر علـى محاربة البكتيريا، خاصة تلك التي تحتاج إلى كميات كبيرة من الحديد.

في عـام 1347م حين بدأ وباء الطاعون رحلته المميتة عبر أوروبـا، استطاع الذين يحملون جيـن مرض اختلال تمثيل الحديـد، أن يتغلَّبوا على عـدوى الطاعون. وعلى الرغم من أن المرض سيهدد حياتهم حيـن يصلون لمنتصف العمر، إلا أنـه حماهم من المـوت بالطاعون قبـل أن يصلوا إليه. وفـي الحقيقة فـإن هذا الجين لـم يحمهم وحدهـم، لكنه حمـى أوروبا مـن أن تصبح قارة خالية مـن السكان. فلأن حاملـي هذا الجين كانت فرصهم أوفـر في الاستمرار على قيـد الحياة، استطاعـوا أن ينقلـوه إلى أبنائهـم، وبالتالي زادت نسبـة وجوده في سكان أوروبا في هذه الفترة، وزادت نسبتـه في كل جيل عن الذي يسبقه. هذه النسبة المتزايدة لحاملي ذلك الجين، تفسر لماذا لم تكن هجمات الطاعون التالية، بالشراسة نفسها التي ذاقتها أوروبا عام 1347م.

المحافظة على سبب العلَّة

ربما نسأل اليوم لماذا لم يختفِ مرض خطير كهذا من على سطـح الأرض. لكننا سنعرف الإجابة لـو سألنا أحد سكان أوروبا في العام 1347م إن كان يفضل أن يحمل هذا الجين الذي سيهدده بالموت حين يصل لعمر الأربعين، أو أن يكون واحداً من ضحايا الطاعون الذي كان يطرق باب بيته.



ارتفاع ضغط الدم هو ما سمح للزنوج بالبقاء على قيد الحياة خلال نقلهم بالبواخر إلى أمريكا في القرون الماضية، ولذا فإن غالبية الأمريكيين من أصول إفريقية يعانون من ارتفاع مزمن في ضغط الدم حتى اليوم

StockXchange

داء السكري هو الذي أنقذ سكان شمال أوروبا من الفناء في العصر الجليدي الأخير

في عام 1996م عُرف الجين المسبِّب لمرض اختلال تمثيل الحديد، واكتشف العلماء وجوده في 30 بالمئة ممن ينحدرون من أصول غرب أوروبية. قبل سنوات، كان هذا المرض خطراً حقيقياً على حياة صاحبه، أما الآن فقد أصبح تشخيصه والتعرف إليه سهلاً، وأصبحت الحياة معه ممكنة. فعن طريق تبرع من يحملونه بالدم بصفة منتظمة، وإدخال بعض التعديل على أنواع الطعام الذي يتناولونه، يظل مستوى الحديد في أجسامهم طبيعياً، ولا يسبب أية أضرار.

مرض السكري يُنقذ سكان شمال أوروبا

يبلغ عدد مرضى السكري في العالم في تقدير منظمة الصحة العالمية، 171 مليون شخص. وهو رقم ضخم، ينذر بالخطر، لا سيما لو علمنا أن تضاعفه متوقع بحلول العام 2030م. وينتج مرض السكري، كما هو معروف، من حدوث خلل في نظام تعامل الجسم مع السكر، وتحديداً سكر الدم المعروف باسم الجلوكوز.

تحتاج أجسامنا إلى الجلوكوز لكي تحيا. فهو الوقود الذي تستخدمه كي تحصل على الطاقة. وينتج الجلوكوز خلال التمثيل الغذائي، من طريق تكسير المواد الكربوهيدراتية في الطعام الذي نتناوله. وبمساعدة الإنسولين، الهرمون الذي ينتجه البنكرياس، يخزن الجلوكوز في الكبد والعضلات، حيث يبقى منتظراً أن يحتاج إليه الجسم وقوداً لعملياته الحيوية المختلفة.

تحدث الإصابة بمرض السكري حين تتعطَّل قدرة الجسم، بمساعدة هرمون الإنسولين، على أن يستخدم الجلوكوز. فيرتفع تركيزه في الدم، فيما تعجز الخلايا عن استخدامه والاستفادة منه. وحين يصاب الجسم به، يعلن هذا المرض وجوده في مجموعة من الأعراض. أهمها شعور المريض الدائم بالإجهاد، وانخفاض أداء أجهزته الحيوية بسبب حرمانها من مصدر الطاقة الأول، وحاجة جسمه إلى طرد كميات كبيرة من الماء خارجه، نتيجة للتأثير المحفز لتركُّز الجلوكوز المرتفع داخل الدم في الكليتين. وعلى الرغم من أن أعراض المرض واحدة لدى كل من يصاب به، إلا أنه ينقسم إلى نوعين. أحدهما يصيب البالغين، وينتشر في المجتمعات التي يتبع أفرادها نمط حياة غير صحي، يتميز بالتركيز على الأطعمة الغنية بالسكريات والدهون. أما النوع الآخر فيرتبط ارتباطاً كبيراً بالعوامل الوراثية، وتظهر أعراضه في سن مبكرة، عندما يصاب جهاز المناعة بنوع من الخلل، يؤدي إلى تكوين أجسام مضادة تدمِّر خلايا البنكرياس المنتجة للإنسولين، فيفقد الجسم قدرته على إنتاج هذا الهرمون تماماً، بفعل تلك «النيران الصديقة».

من الحقائق التي أثارت اهتمام العلماء، ارتباط هذا النوع من مرض السكري، بسكان شمال الكرة الأرضية. فتأتي فنلندا في المركز الأول من حيث معدل الإصابة به، تليها السويد ثم المملكة المتحدة والنرويج. ويقل هذا المعدل كلما اتجهنا جنوباً. تقول القاعدة: إذا ارتبط مرض تلعب الوراثة دوراً مهماً في الإصابة به، بمجتمع معين، فإن بعض المعالم التي يحملها هذا المرض قدمت لحامليه، في فترة معينة، فرصة أكبر للاستمرار في الحياة والتكاثر.

ماذا قدَّم مرض السكري لسكان شمال الكرة الأرضية، كي يحفظوا له الجميل وينقلوه إلى نسلهم عبر الزمن؟

تثير قضية التغير المناخي قلقنا اليوم، لكن يبدو أننا لسنا أول من عاناها. فقبل 13 ألف سنة، اجتاحت موجات الصقيع شمال الكرة الأرضية، وزحفت جبال الجليد لتغطي مساحة شاسعة من قارة أوروبا، وعادت الحياة إلى حالها خلال العصر الجليدي، حين لم يكن الشمال مكاناً صالحاً لحياة الإنسان. كيف استطاع سكان شمال أوروبا الحفاظ على حياتهم خلال عصر جليدي مفاجئ؟ كيف استطاع الإنسان أن يقاوم التجمد تحت تأثير الصقيع؟

لا يستطيع الجسم البشري في حالته العادية أن يحيا في درجة التجمد أو ما يقاربها. وعلى الرغم من أن لدى أجسامنا وسائل تتعامل بها مع درجة الحرارة المنخفضة، إلا إنها ليست كافية لحمايتها في درجة الحرارة التي تقترب من درجة التجمد. فحين تتعرَّض أجسامنا لها، يتجمَّد الماء بداخلها، ويتحول إلى بللورات ثلج صغيرة وحادة، تمزِّق خلايا الدم، وتسبِّب انفجار الأوعية الدموية. هناك حيوانات تقاوم التجمد بالبيات الشتوي. فتلجأ إلى نوم عميق ينخفض فيه عمل أجهزتها إلى حده الأدنى، وتحتمي من الصقيع بواسطة طبقة كثيفة وعازلة من الدهون التي تغطي أجسامها. لكن الجسم البشري الذي لا يستطيع البيات الشتوي، اضطر إلى أن يرحل بعيداً في المملكة الحيوانية ليتعلم وسيلة جديدة، يمكنه أن يقاوم بها تأثير الصقيع.

يسحب الضفدع في الصقيع الماء من دمه ويضخ فيه السكر.. فينجو من الموت تجمداً!



StockXchange

ضفدع الغابات.. أستاذ

لم يعرف علماء الحيوان طريقة تحتمي بها الحيوانات من التجمد، أشد إثارة للدهشة، من تلك التي يستخدمها مخلوق صغير هو ضفدع الغابات. فخلال دقائق من إحساسه بالانخفاض الحاد في درجة الحرارة، يبدأ جسمه في سحب المياه الموجودة في دمه وخلاياه، وتجميعها في منطقة البطن حول أعضائه الأساسية. وفي الوقت نفسه يضخ كبده مقادير ضخمة من الجلوكوز إلى مجرى الدم، فيصل مستوى السكر في دمه إلى نحو عشرة أضعاف مستواه الطبيعي. بعد ذلك يختبئ الضفدع الصغير تحت غطاء رقيق يصنعه من أغصان الشجر وأوراقها، ثم يتجمد في سلام، حتى الربيع القادم.

تتجمع المياه في جسم الضفدع في منطقة لا تشكل فيها بللورات الثلج ضرراً على حياته. بل ربما تسهم برودتها في حفظ أعضائه، لأنها تحيط بها من الخارج، ولا تتكون بداخلها. ويعوق تركيز السكر المرتفع في دمه، تحوُّل كمية المياه القليلة الباقية به إلى بللورات ثلج مؤذية. فوجود جزيئاته سابحة في الماء، يخفض درجة الحرارة اللازمة لتجمدها. كذلك يغير الشكل الهندسي التقليدي لبلورات الثلج، فتصبح أقل حدة، وأقل ضرراً على الخلايا والأوعية الدموية.

لكي يستطيع جسم الإنسان أن يقاوم درجة الحرارة الشديدة الانخفاض التي تقترب من درجة التجمد، يحتاج إلى أن يطرح أكبر كمية ممكنة من المياه التي يحتويها، ويحتاج إلى أن يرفع تركيز السكر في دمه كي يعوق تجمده. أي انه يحتاج لأن يكون مصاباً بمرض السكري!

كين ستوري هو العالم الكندي الذي بدأ في دراسة ضفدع الغابات منذ عام 1980م، وقادتنا أبحاثه إلى ما نعرفه الآن عنه. والآن تدعمه جمعية مرضى السكري الكندية لاستكمال تلك الأبحاث. فكما أفادتنا دراسته لقدرة هذا المخلوق الصغير على التأقلم مع الصقيع في فهم تاريخ مرض السكري، فالمتوقع أن تساعدنا دراسة قدرته على تحمل تركيز السكر المرتفع في دمه على اكتشاف علاج جديد لهذا المرض.

احتاج الإنسان إلى مرض السكري كي يقاوم موجات الصقيع، واحتاج إلى أن يضطرب تمثيل جسمه للحديد كي يتغلَّب على بكتيريا الطاعون. لكنها لم تكن الأمراض الوحيدة التي احتاج إليها الإنسان، وقصتها جزء من رحلة هذا الكتاب لاستكشاف طبيعة المرض، وسر تعرض أجسامنا للإصابة به. فالأمراض التي صاحبت الإنسان خلال رحلة حياته على الأرض، استمرت لأنها كانت الأوراق الرابحة في فترة ما، وفي مجتمع بشري معين. ولأن وجودها كان يعني فرصاً أفضل للحياة، فقد ارتفعت نسبتها، وعاش أصحابها، ونقلوها عبر نسلهم حتى وصلت إلينا. صحيح

أنهــا فقدت عبر السنوات ميزتها، لكنها استطاعت في تلك الفترة أن تؤكد وجودها، وتضمن أنها لن تضيع.

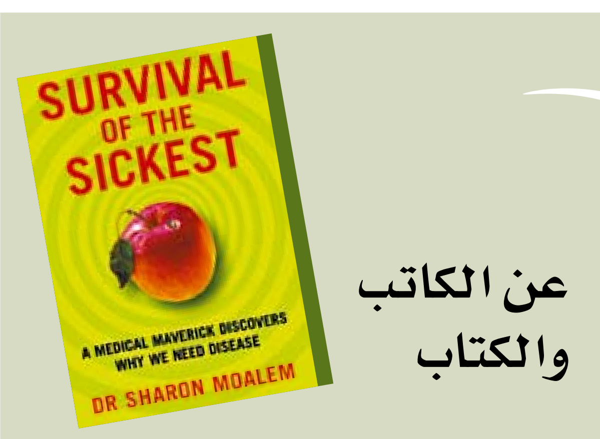
لكــي نفهم المرض، نحتاج إلى أن نغيِّــر نظرتنا إليه. فبدلاً مــن عــده خطأ يقــع علينا عــبء إصلاحه، علينــا أن ننظر نظرة أكثــر عمقاً ونســأل لماذا حدث ذلــك الخطأ، وظهر هذا المرض من الأساس. وحين نفعل، فإننا سنحصل على إجابــة تعمق فهمنــا، وتثير دهشتنا، وتعطينــا فرصة لحياة أطول وأكثر صحة.

فالمرض محنة نمر بها، إن اقتصرت نظرتنا إليه على ذلك. أو هو وسيلة تساعدنا بها الحياة في الاستمرار والبقاء. وفي الحالتين، فإن المرض سجل لتاريخ الجنس البشري، يحكي لنــا قصة كل وبــاء، وكل خطر، استطــاع أسلافنا أن يحيوا عبره.


StockXchange

الأمراض الوراثية مشكلة في معظم الأحيان، وطوق نجاة في أحيان أخرى

عن الكاتب والكتاب



شــارون موالم، طبيب ينظر إلــى ما وراء المرض، قبل أن يبحث عن طريقة لعلاجه.

إلــى جانب عملــه وأبحاثه، يتبــرع د. موالم بالــدم بصفة دوريــة! إذ أصبــح ذلــك جزءاً مــن النظام الــذي يتبعه كي يحافظ علــى حياته، منذ أن علم بأنــه ورث جين اختلال تمثيل الحديد عن جده، كما ورثه الجد عن أسلافه.

لكن الجد لم يكن يعرف طبيعة المرض الذي يحمله. كل مــا كان يعرفــه هــو أن التبرع بالدم يشعــره بالتحسن. لم يكــن أحــد من عائلته يفهم كيف يمكن أن يكون الاستغناء عن جزء من السائل الذي يحمل الحياة، سبباً في اختفاء الألــم. وكانوا يكتفــون بالدهشة حين يخبرهــم أنه مهما كانــت شكواه، فإن تبرعه بالــدم قادر علــى أن يجعل ألمه يختفي، وأوجاعه تذهب بعيداً.

فــي السبعين أصيب الجد بمرض ألزهايمر. وبالإضافة إلــى الحــزن، أثــار مرض الجــد فضــول حفيــده لمعرفة سببه.

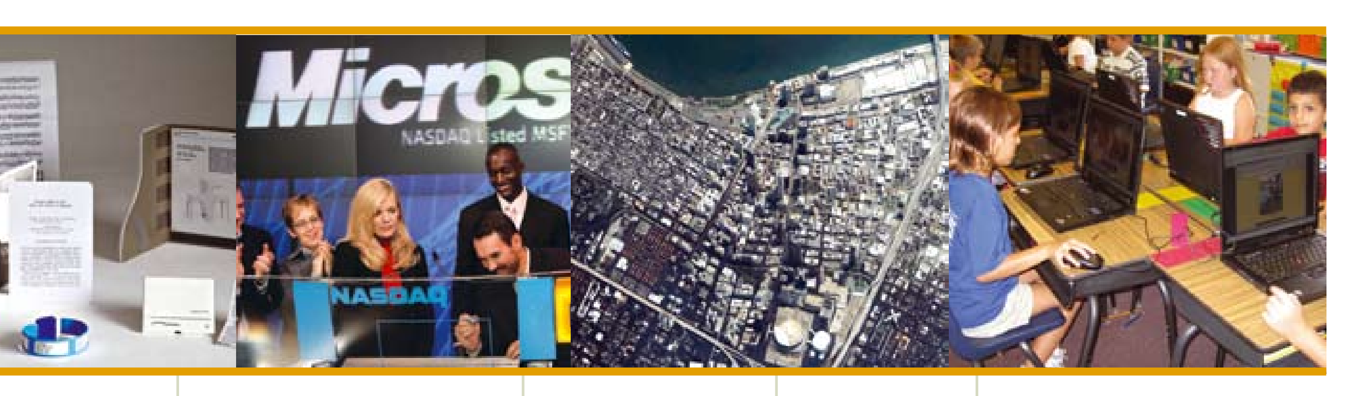
«عندمــا تكــون شابــاً في الخامســة عشــرة، وتشاهد رجلاً قويــاً ومحبــاً، يذوي تدريجياً أمام عينيك فإنك تسأل عن السبب. وتريد بشدة أن تحصل على الإجابة».

كانــت هــذه الإجابــة المفقــودة هــي التــي دفعتــه لدراسة الطــب، ثــم التخصــص فــي دراســة الأصــول الوراثيــة لأمراض المــخ والجهاز العصبي. بعــد سنوات من العمل والبحــث، استطاع أن يصــل إلى الإجابة. إذ كشفت أبحاثه وجــود رابــط بيــن وراثــة جيــن اختــلال تمثيــل الحديد، والإصابــة بمــرض ألزهايمــر الــذي تسبــب فــي وفاة جده قبل اثني عشر عاماً.

ورغــم أنــه وجد الإجابــة التي كان يبحث عنهــا، إلا أنه لم يكف بعدها عن السؤال. وجاء هذا الكتاب ليحكي لنا قصة الإجابة التي حصل عليها، لأسئلة لم يهتم الكثيرون قبل ذلك بالتوقف عندها.

أسئلــة عن الحديــد والسكر، وأشياء أخرى تسبح في دمنا أو تسكن خلايانا. عن الوراثة وعن الجينات. عن الحياة، وعن المرض الذي كثيراً ما يكون مفتاحاً لها.

حال العلم في عام 2008م





شتاء 2008

- بدء العمل ببرنامج «كمبيوتر محمول لكل طفل» في أمريكا الجنوبية، وجنوب شرق آسيا وإفريقيا. تبلغ كلفة هذا الكمبيوتر نحو 200 دولار، ويتميَّز بالقدرة على إعادة شحنه بالكهرباء بواسطة الطاقة الشمسية، لجعل استخدامه ممكناً في الأماكن التي لا توجد فيها شبكات كهربائية.

ربيع 2008

- الخطوط الجوية «آلاسكا إيرلاين» ستوفر خدمة الإنترنت على رحلاتها. وسيتبعها بعد ذلك بوقت قصير كل من «أميركان إيرلاين» و«فيرجن».

- شركة «مايكروسوفت» تحتفل بوصول عدد أجهزة الكمبيوتر التي تعتمد نظام «ويندوز» إلى مليار جهاز.



أبريل 2008

- الهند تطلق أول عربة فضائية غير مأهولة للدوران حول القمر، ووضع خريطة ثلاثية الأبعاد لسطحه. وفي الشهر نفسه ستطلق إحدى الشركات الأمريكية الخاصة القمر الصناعي «جيو آي 1». وهو قمر التصوير الثاني التابع لشركة خاصة. الأمر الذي يعني أن صور الأرض الفضائية التي نراها على «غوغل» و«خرائط ياهو» ستزداد وضوحاً. وسيصبح بإمكان الشركات والأفراد استئجار خدمات هذين القمرين الصناعيين لأوقات معينة.



صيف 2008

- شركة «بلاستيك لوجيك» الأوروبية تفتتح أول مصنع في العالم لإنتاج «البلاستيك الرقمي»، المادة الضرورية لصناعة الكتب الإلكترونية لاحقاً.









يخصص باب «زاد العلوم» صفحتيه في هذا العدد، لإلقاء نظرة شاملة على ما يرتقبه العالم من تطور علمي خلال العام الجاري 2008م، من خلال عينة محدودة على سبيل المثال، من الأحداث والمنجزات التي باتت مرتبطة بمواعيد معينة.





صيف 2008

• الشركة الكورية «توكاماك للأبحاث المتطورة» ستنتج بلازما تصل حرارتها إلى 18 مليون درجة فهرنهايت لإنتاج الطاقة من خلال الانصهار. وفي حال نجاح التجربة، فإنها ستوفر معطيات بالغة الأهمية «للمولد الاختباري العالمي للطاقة النووية»، وهو مشروع يمتد إلى عقود عديدة ويعتمد من حيث المبدأ على التقنية نفسها.





يوليو 2008

• مدينة نيويورك الأمريكية تبدأ بتطبيق القانون الذي صدر عام 2006م، ويحظر على المطاعم استخدام الدهون المحولة في الأطعمة مثل المارجارين، والزيوت النباتية المهدرجة.



يوليو 2008

• وكالة الفضاء الأوروبية تطلق القمر الاصطناعي «بلانك»، ومهمته دراسة تاريخ الكون دراسة أدق مما أنجزته الأقمار الاصطناعية السابقة.



أغسطس 2008

• وكالة الفضاء الأمريكية (ناسا) تبدأ مشروعاً تكلفته 900 مليون دولار لإصلاح المنظار الفضائي «هابل»، وتزويده عدسة جديدة، وبطاريات ومعدات أخرى تتحكم بالمدار الذي سيسلكه حول الارض.



سبتمبر 2008

• إطلاق أول جائزة عالمية للعلوم على غرار جائزة نوبل. والجائزة التي تبلغ قيمتها مليون دولار، ستمنحها «كافلي فاونديشن» في كاليفورنيا للبارزين من العلماء العاملين في الفيزياء الفضائية، وعلم النانو، وعلم الأعصاب.



متى يصل «المستقبل» الذي وعدنا به الخيال العلمي؟

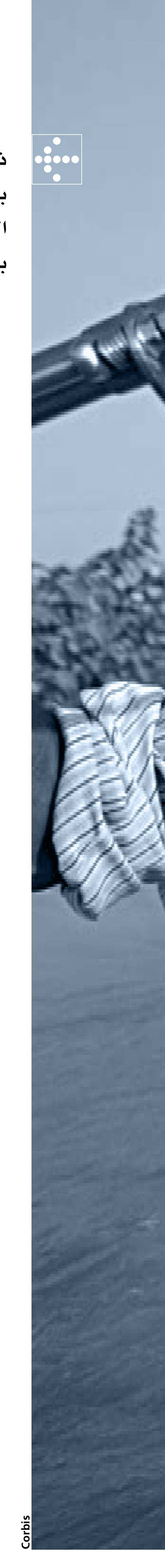
أين سيارتي الصاروخية؟

أيحق لهؤلاء الذين بهرتهم روايات الخيال العلمي بوعودها، أن يتذمَّروا اليوم وهم يرون أن الوعود لم تتحقق؟

وهل كان الخيال العلمي مجرد أحلام غير صادقة، أم إنها قامت على رؤى حاولت استشراف المستقبل؟

وهل تواضع المنجزات العلمية مقارنة مع ما وعدنا به الخيال العلمي هو حقيقة، أم أن المنجزات محققة وتقبع داخل خزائن الحكومات والعلماء؟ أشرف إحسان فقيه* يجيب.

* أكاديمي وقاص خيال علمي سعودي


Corbis

ذات يوم، كانت عبارة «العام 2000» بمثابة كلمة السر لوصف «المستقبل» بكل ما يعد به من منجزات وأبواب تطبيق مدهشة خارقة للمعتاد. العام الأخير مَن الألفية كان توقيتاً سحرياً لإطلاق الغد المخبوء كما بشَّرنا به كتَّاب وفلاسفة علوم المستقبل.

ذلك المستقبل الذي كان واعداً بالمستعمرات البشرية على الكواكب وفي قاع المحيط، وبالخدم الآليين الأذكياء والسيارات الصاروخية ومسدسات الليزر. المستقبل حيث الانتقال الآني والاتصال الذهني بالإنترنت هي وقائع يومية اعتيادية. وحيث لا مرض ولا جوع ولا تمرد على القانون.

ولكن، حلَّ العام 2000، وكرَّت السنوات من بعده دون الوفاء بأي من هذه الوعود. حتى ثورات الاتصال والجينات التي نفخر بها تبدو قاصرة عن اللحاق بالمستقبل كما تخيَّله الذين سبقونا.

أياً يكن الأمر، فإن موجة من الحنين إلى المستقبل أو «Neostalgia» تجتاح اليوم جيلاً كاملاً من البالغين الذين نشأوا على وعد بعالم مختلف. فما الذي حصل؟ هل تعرضنا -نحن الحالمون بغد تكنولوجي باهر- لخدعة كبيرة؟ أم أن مبتكرات المستقبل موجودة فعلاً وقابعة في مستودعات الشركات الكبرى ومراكز الأبحاث، تمنعها من الانتشار والتسويق عوائق مالية وسياسية أقوى من كل آمالنا وأمانينا؟

الخياليون العلميون: مبدعون أم مذنبون؟

يتحجج محبو الخيال العلمي دوماً بكتابات أدباء مثل جول فيرن (1828-1905م)، الذي تحقق عدد من بنات خياله التقنية كالغواصة والصعود إلى القمر، للتدليل على الأهمية الفلسفية والواقعية لهذا الأدب. والحقيقة أن أدب الخيال العلمي ليس بحاجة لثمة استشهاد. وحتى مع عدم حدوث أفكار الكثير من كتَّابه، كرَّس الخيال العلمي نفسه بالفعل على مدار القرن المنصرم سجلاً لتدوين المستقبل. ومن رحم الخيال العلمي وُلد تخصص أكاديمي هو علم المستقبل (Futurology) الذي أسهم في تكوين فكرنا عن المستقبل الذي «سيأتي يوماً». والآن، وفيما نحن نستأخِر هذا المستقبل ونستفقدُه، فإن كتَّاب الخيال العلمي هم أولَ من تُوجه إليهم أصابعَ الاتهام بإدخالنا في وهم تخيلي بعيد عن الحقيقة!

على سبيل المثال، تعد رواية «2001: أوديسا الفضاء» للبريطاني آرثر سي كلارك، مثالاً رائجاً لعالم المستقبل كما صوره الأدب العلمي. هذه الرواية التي نشرت عام 1968م وحظيت برواج أدبي واسع، تناولت آنذاك تصوراً للمدة بين عامي 1999 و2001م حين يتنقل الإنسان بين مستعمراته على القمر وزحل، ويتعامل مع كمبيوتر ناطق ذكي، ويحتك بكائنات عاقلة من عوالم أخرى. تلك المواضيع وإن كانت قد طُرحت أدبياً قبل ذلك التاريخ، وواصل الكتّاب والسينمائيون استهلاكها فيما بعد، إلا أنها في «أوديسا الفضاء» نوقشت بعمق، وفي توقيت جعل هذه الرواية بمثابة المرجع الموثوق عند مفكري علم المستقبل. وفي العام 1968م ومع وتيرة التغير العلمي والاجتماعي الذي كان يجتاح العالم، فإن أحداً لم يكن يساوره شك في أننا سنتحادث مع الروبوتات الذكية وسنستعمر القمر بنهاية القرن العشرين!

الكلام نفسه يمكن إسقاطه على رواية جورج أورويل «1984» (نشرت عام 1948م) وعلى كتابات إسحق آسيموف وهربرت جي ويلز وهاينلاين وكارل تشوبئك وستانيسلاو ليم وسواهم الذين ابتكروا لنا مصطلحات مثل «روبوت» و«انتقال آني» و«مصعد فضائي» وغيرها من أيقونات خيال علم المستقبل.

كتَّاب الخيال العلمي لم يكونوا يتكلمون من فراغ إذاً. وتصورهم لم يكن محض هلوسات. لكنها كانت «افتراضاً» مبنياً على الأمزجة السياسية، والاجتماعية، إضافة إلى العلمية، السائدة في أزمنتهم. لماذا إذاً خابت — أو تأخرت- خيالات هؤلاء في التحقق؟ هل كان كتّاب الخيال العلمي مبالغين مثلاً في تصورهم؟ أم إن مسيرة العلم هي التي تباطأت لتخذلهم وأفكارهم الرؤيوية؟

المستقبل: هل فاتنا من دون أن ندري؟!

كي نفهم مسوغات تأخر المستقبل الخيالي الموعود، يجدر بنا أن نتتبع الظروف التي تزامنت مع نهايات القرن الماضي وبدايات القرن الحاضر. وهي المرحلة التي كان يفترض بها أن تشهد انتقالنا إلى المستقبل الخيالي إياه!

بصفة عامة يمكن تصنيف فترة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين بمثابة العصر الذهبي لثقافة «الحلم بالمستقبل». إذ أصبح استشراف المستقبل وعياً شعبياً عاماً تجاوز حيز النخب المثقفة. في تلك الفترة اكتشف الإنسان الجينات وتعرف أكثر إلى البلاستيك والطاقة الذرية. وصل إلى الفضاء الخارجي وحطَّ على القمر. ظهر التلفزيون ومن بعده الكمبيوتر. وعلى الصعيد الاجتماعي والسياسي، كان العالم يتشكل من جديد بعد الحرب العالمية الثانية. فشهدت الشعوب أنظمة الضمان الاجتماعي والصحي أول مرة، وسمحت بعض الحكومات بحبوب منع الحمل. الإرادة الشعبية في الغرب الديمقراطي تمخضت عن حركات


Corbis


StockXchange

تنادي بالسلام وحقوق المستهلك وحماية البيئة. ومع أن «الكتلة السوفيتية» تطورت حينئذ على نحو مغاير، إلا أنها ظلت متسقة من حيث المبدأ مع تصور آخر للمستقبل يعيش فيه البشر تحت حكم شمولي نموذجي. المستقبلية كانت حاضرة وقتها في الأزياء والفنون. وفي الرسوم المتحركة أيضاً عبر مسلسل «The Jetsons» الذي يتحدث عن عائلة تعيش في مستقبل فضائي غارق في التقنية.

خمسينيات القرن العشرين وستينياته كانت العصر الذهبي في ازدهار الخيال العلمي الجامح

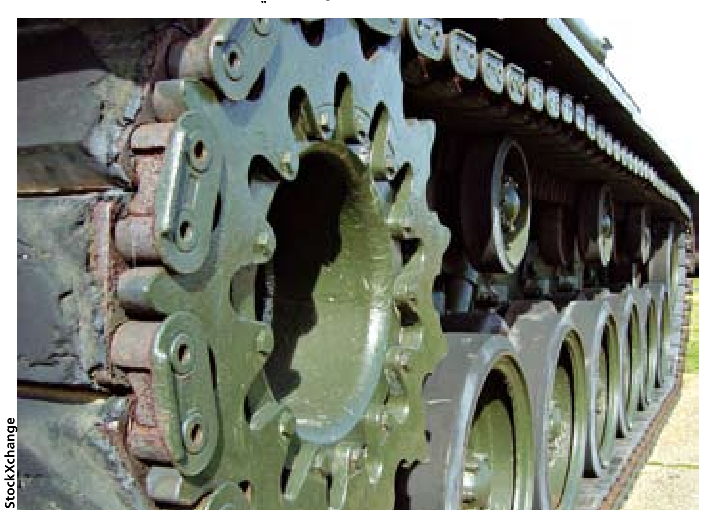
في هذه الأجواء تفاعلت تصورات المستقبل التي ظهرت في النصف الأول من القرن مع الزخم العلمي والاجتماعي الجديد. وكان تسارُع البحث العلمي والنمو السكاني مغرياً، وبدا للمراقب العام أن البشرية قريبة جداً من الهجرة إلى مدن في قاع البحر. ظهور الدارة الإلكترونية المتكاملة صغَّر حجم الحاسوب إلى حد توقع معه الكل أن الروبوت بات على الأبواب. «ناسا» كانت ترسل مركبات «أبوللو» الواحدة تلو الأخرى على نحو دفع جريدة «نيويورك تايمز» عام 1969م إلى الجزم بأن المستعمرات على القمر ستظهر في غضون العشرين عاماً التالية! وقتئذ لم تكن أزمة الطاقة قد وقعت، ولا كانت تعقيدات النفط قد أقحمت نفسها في حسابات الإنسان البسيط. لذا لم يجد الناس صعوبة في تخيل إمكان الاستغناء عن سياراتهم بين ليلة وضحاها لركوب مركبة صاروخية أو حزام طائر!

يذكر آلفِن توفلر، أحد أشهر مفكري المستقبل على الإطلاق في كتابه «Future Shock» الصادر عام 1970م أن التسارع التكنولوجي يتزايد على نحو يفوق قدرة الجهاز العصبي عند المواطن العادي ويهدِّد قدرة الإنسان الطبيعي على التكيّف مع البيئة. لكن مع حلول الثمانينيات، بدا واضحاً أن نظرتنا إلى المستقبل قد صارت أكثر تشاؤماً وأقل جرأة. بغتة بدا «الأمس» آمناً إذا ما قورن بالغد المحاصر بتحديات وهموم جديدة. فالحركات الشعبية فقدت زخمها أمام المدرسة السياسية القديمة التي عادت إلى الظهور. كذلك

انتقلت الكيانات الاقتصادية العملاقة (Corporations) من استنفاد مقدَّرات العالم النامي إلى التحرك في قلب العالم المتقدم بوضع أسس التجارة الحرة وفرض أنماط الإدارة والتعليم والاستهلاك الجديدة. وانشغل المفكرون عن المستقبل بمشكلات معاصرة كقصور المناعة المكتسبة (الإيدز)، وثقب الأوزون، وأزمة الطاقة، والرعب النووي (بعد تشيرنوبل). مغامرات أمريكا العسكرية إضافة إلى انهيار الشيوعية ونظريتها الاشتراكية التي كانت إطاراً لعدد من أطروحات علم الاجتماع المستقبلي، كل ذلك تضافر ليكوِّن نظرة إلى الغد أكثر تحفظاً وسوداوية، وليقتل الاهتمام بالأفكار المثيرة التي انتعشت في العقدين السابقين.

ربما نجحت التسعينيات في بث شيء من الروح في جسد حلم المستقبل عبر ثورة المعلوماتية الرقمية. فالشبكة العنكبوتية والبريد الإلكتروني والتداول الرقمي للصوت والصورة، إضافة إلى تطبيقات مثيرة كالواقع الافتراضي وتكنولوجيا النانو، كلها وعدت بتغيير حقيقي لوجه الحضارة. من جديد بدأ المختصون يحلمون بعالم في المستقبل تحكمه «الشبكة» هذه المرة وتسيِّر نظامه.. لا سيما مع تزامن ذلك وثورة الاتصالات اللاسلكية والهواتف النقالة. إلا أن هذه الفورة المعلوماتية لم تلبث أن حُجِّمت مع انهيار سوق شركات الإنترنت أواخر التسعينيات، العقد نفسه الذي شهد هبَّة من نوع مختلف قادها علماء الأحياء بكشفهم لخريطة الجين البشري وتجاربهم الناجحة مع الاستنساخ والخلايا الجذعية. إضافة إلى ذلك كانت هناك عودة سريعة إلى أحلام الفضاء مثَّلها إرسال مركبات غير مأهولة للمريخ والحديث عن احتمال وجود أحافير في صخوره. لكن هذه الضجة لم تلبث أن خمدت هي الأخرى!

أين وصل علم المستقبل اليوم؟ إنه يبدو مختطفاً لدى منتجي هوليوود وتقنياتهم البصرية الخلاَّبة. بل إن المستقبل التقني المنشود بدا مختزلاً في عالم افتراضي بارد داخل الشبكات الحاسوبية. عالم يحصر العلاقات البشرية في الأسماء المستعارة وغرف الدردشة وفضاءات



StockXchange



StockXchange

Second Life التخيلية. هـذا هـو بالتحديد مـا يثير نقمة الباحثيـن عن المستقبل المفقود. فـإذا كانت هذه السنوات تشهـد ذروة الكشـف العلمي والتقنـي كما يقـال، فلماذا لا يظهر ذلك على المشهد وراء زجاج نوافذنا؟ هل يكون جهاز iPhone، بعد كل هذا، هو دُرَّة حضارة القرن الحـادي والعشرين الموعودة؟! وإذا لم يكن الذنبُ ذنبَ أدباء الخيال العلمي، فمن هو إذاً المسـؤول عن غياب الروبوتـات ومسدسات الليزر عن حاضرنا التكنولوجي؟

> **كيف لعبت عوامل السوق والعرض والطلب في إخراج حلم الخيال العلمي إلى الحقيقة، وكيف لجمته؟**

العامل الاقتصادي وواقع السوق

يقـال إن الرئيـس الأسطـوري لشركـة IBM توماس واطسـون الأب، حيـن عُرِض عليه مشـروع «العقل الإلكتروني» أول مـرة عام 1943م، عقَّب عليه بقوله: «أعتقد أن السوق العالمي يتسع لخمسة منه». وعلى الرغم من أن هذه القصة غير مؤكدة، إلا أنها تصلح للتعبير عن مقدار الضرر الذي قد يحدثه السـاسـة والتنفيذيون إذا لم يمتلكوا النظرة اللازمة إلى المستقبل للتعرف إلى الأفكار الناجحة.

بصفة عامة يمكن القول إن رأس المال كانت له كلمة حاسمة في توجيه حاضرنا ومستقبلنا التكنولوجي. لنتذكر الصراع بين إديسون وتِسلا مثلاً عن التيارات الكهربائية DC وAC. غيـاب التمويل كان السبـب الأساسي لتوقـف أبحاث تسلا أيضاً فـي مجال البث اللاسلكي للطاقـة الكهربائية. ولعبة السوق هـي التي نصرت تطبيقات PC على Mac، وهي التي زرعـت منتجـات «مايكروسوفت» في 90% مـن الحواسيب الشخصيـة وجعلـت مؤسسهـا أغنى رجل فـي العالم. على الرغـم من أن الواقع يشهـد أن المستخدمين يتذمرون من منتجـات «مايكروسوفت» ليل نهار في مقابل رضا فائق عن منتجات «آبل» و«لينوكس» وسواها الأقل انتشاراً بكثير.

إذا قارنّـا صورة مدينة القرن الحادي والعشرين -نيويورك مثالاً بالـغ التطور- بالصورة التي نحتفـظ بها في المخيلة الشعبية، فإننا سنصـاب بالصدمة. ذلك أن المنظر العام لشـوارع نيويورك لـم يتغيَّر منـذ أواسط القـرن الماضي: الشوارع الجامدة المغطاة بالقـار الأسود، الأرصفة الثابتة التي يمشي عليها الناس بأقدامهم، وملايين السيارات التي تشغِّلهـا محـركات الاحتـراق الداخلي والوقـود الأحفوري، البنزيـن، وتأسرهـا قوانيـن الجاذبيـة الأرضيـة. لا يزال الجنس البشري مرتهناً إذاً ومنذ مائة عام بذات السيارات ووقودهـا البترولـي. أيـن السيـارات الطائـرة ذات الوقود النـووي؟ أين الطرق المطاطيـة أو الفضائية الخارقة؟ أين الأرصفة المتحركة والانتقال الآني وما بين الأبعاد؟ هذه كلها مؤجلة حتى تنتهي حقبة السيارة! وهي نهاية يرفض وقوعها بلا شـك ويقاتل دونها أساطين صناعـة النقل ومشتقاتها؛ صُنَّـاع السيارات وشركات النفط ومقاولو الإنشاءات الكبار الذين يمسكون، كما نعرف، بزمام الاقتصاد العالمي.

كثيـراً ما يستخدم تعبير «الجدوى الاقتصادية» عذراً مهذباً وواقعيـاً لرفض مقترحـات المشاريـع الجديـدة والغريبة. تلـك التي يسعنا تصنيفهـا معابر نحـو المستقبل الموعود. لكن هـذا المستقبل المثير والبراق لا يعنـي الكثير لمديري الشركات الكبرى وحملـة أسهمها، الذين يهمهم في المقام الأول بقاء منتجاتهم مطلوبة ومسيطرة. ولإضافة المزيد من الواقعية على مسوغات رفضهم، فإن هؤلاء غالباً ما يرفعون راية «السـلامـة العامة» الكفيلة بتخويف الرأي العام وسحب التأييـد الشعبي مـن الأفكار المغامرة الجديـدة. مسوغات «الجـدوى الاقتصادية» و«السلامة العامـة» و«حماية البيئة» توظَّف مثـلاً لتفسير غيـاب «مستعمرات القمـر» و«الحزام الطائـر» و«الشوارع ذاتية التشغيـل» وسواها من المبتكرات المنتميـة إلى الزمن القادم. مع إنهـا مسوغات كفيلة أيضاً بإنهاء اعتمادنا الحاضر على السيارة أو الطيران التجاري!

الحرب: بوابتنا نحو المستقبل؟!

بقـدر ما تبـدو الفكرة مخيفـة، إلا أن الحـرب تظل واحدة مـن أهم عوامل التقـدم في التاريخ البشـري! المفارقة مع الحـرب هي أنهـا كلما اشتد سعارهـا، ازدادت جدواها في إنهـاء صفحة من مسيرة التقـدم وبدء صفحة جديدة. وقد



Corbis

أثبتت الإنسانية أنها دوماً ما تنبعث بعد الحرب أقوى وأكثر تقدماً! ولعل استعراضاً سريعاً يؤيد هذا الرأي.

فالحرب العالمية الأولى جاءت بالدبابة، وهذه تعد الأب الشرعي للحصَّادة والحرَّاثة وكل المجُنزرات التي تملأ مزارعنا ومصانعنا. وجنون الحرب العالمية الثانية دفع إيان فلمنغ إلى اكتشاف «البنسلين»، أول المضادات الحيوية. وجنون الحزب النازي دفع علماءه إلى ابتكار أول المحركات النفاثة في طائرات «ميسرشمت». ورغبة الحلفاء في إنهاء الحرب بأسرع وقت كانت وراء شطر الذرة واكتشاف طاقتها الهائلة. حتى الحاسوب الذي نرمز به لحضارتنا المعاصرة، كانت نسخته الإلكترونية الأولى التي ظهرت عام 1946م مكرَّسة حصراً لحساب مسار المقذوفات لدى فرق البحرية الأمريكية. وهذه الإنترنت.. كان أول ظهورها باسم «الأربانت»: شبكة وزارة الدفاع الأمريكية لربط قطاعات الجيش المختلفة، قبل أن يتلقفها أساتذة الجامعات لتنمو إلى الشبكة العالمية التي نعرفها اليوم. وبسبب الحرب الباردة تحقق حلم ارتياد الفضاء، وعملت معاهد الأبحاث في المعسكرين الشرقي والغربي بكامل طاقتها، كذلك تكونت ثقافة مستقبل شعبية مَحاورها «حرب النجوم» و«عالم ما بعد القنبلة النووية».

حوَّل العلم الخيال إلى أسلحة قاتلة، فهل يحوِّل الأرض إلى نفاية نووية تدفعنا إلى البحث عن كوكب آخر نسكنه؟

وحتى الآن، والعالم المتقدِّم يشهد فترة من السلم النسبي، فإن المجهود العسكري لا يزال يقود الأبحاث الطليعية، ويقدِّم بعض أكثر المنتجات إثارة للدهشة. لنتذكر أن المؤسسة العسكرية الأمريكية مثلاً لا تزال ضالعة في برنامج الفضاء. وهي كشفت لنا قبل عقدين عن تقنيات التخفي من الرادار في طائرات «Stealth»، وهي تقيم مسابقة سنوية للسيارات الآلية بلا سائق، على سبيل المثال لا الحصر. لكن ما يؤسف له أن هذه المؤسسات العسكرية تتحفظ -بالتأكيد- عن أضعاف ما تبوح به من المبتكرات التي شأنها أن تقلب عالمنا رأساً على عقب بدعوى الحفاظ على الأمن القومي والبقاء في صدارة سباق التسلح.

ربما تكون كل أسلحة الدمار الشامل الماحق التي تغص بها مستودعات الدول العظمى هي الأداة التي ستقلب بها البشرية صفحتها التالية في كتاب الحضارة. يقول المطلعون أن حرباً مقبلة شأنها أن تحول هذا الكوكب لنفاية نووية يستحيل العيش فيها. ويزعمون أن من سيكتب لهم البقاء من بني آدم سيكون عليهم أن يبحثوا عن مأوى خارج هذه الأرض. أن يهاجروا لكواكب أخرى! فهل تراها هدية حرب الزمن القادم لنا؟ أن نُدفع دفعاً لنستكشف الكون على الرغم منا؟

وبعد..

فالصورة ربما لا تكون على كل هذا القدر من السوء. صحيح أن المستقبل الذي تخيلناه قبل نصف قرن لم يحل بعد. ربما لا يكون قد تأخر أصلاً! ربما لم يحن أوانه. لعلنا نحن البشر التواقون للمعرفة وللتجديد غير مستعدين بعد لتحديات هذا المستقبل.

ولكن هناك حقيقة ساطعة لا يسعنا تجاهلها مهما كان توقنا للمستقبل الموعود: هناك الملايين من سكان هذا الكوكب المحرومين أصلاً من الخدمات الأساسية بمقاييس أي حضارة. هل يليق أن نتحدث عن مسدسات الليزر واستعمار القمر فيما الملايين لا يعرفون الكهرباء وشبكات الصرف الصحي؟ هل يجدر بنا أن ننشغل بصنع روبوت يريحنا من عناء جز الحدائق وطهو الطعام فيما الملايين يعتاشون على أقل من دولار واحد في اليوم؟ لماذا نفكِّر بإقامة المدن في قاع المحيط والملايين يفترشون الأرض دون مأوى؟ هل الانشغال بالتفكير بالمستقبل يعد ترفاً فكرياً؟ أم هو ضرورة تحتمها علينا نِعم التقدم والرفاه؟

مهما يكن، فالحماس لمستقبل باهر قادم لم يخبُ بعد. حتَّى العام 2000م لم تنقضِ. هي فقط غيرت ارتباطها إلى العام 3000 ميلادية! هل تكفي ألف عام كي نسكن كواكب أخرى ونتنقل بينها عبر الثقوب السوداء والعوالم الموازية؟ أم أن الدنيا أقصر من أن تبلغ ذلك العمر؟!



بعض الوعود والمواعيد المتأخرة

- السيارة الطائرة والحزام الصاروخي

هذان المبتكران اللذان يمثلان موضوعاً ثابتاً في كل تخيلنا للمستقبل موجودان بالفعل وتعمل نماذجهما بشكل جيد. لكنهما لم يطرحا في الأسواق ولم يُروجا على نطاق واسع لأسباب فنية وأخرى نوقشت أعلاه.
الحزام الصاروخي كان نجم افتتاح أولمبياد لوس آنجليس عام 1984م. وقد جرَّبه 17 شخصاً منذ ذلك الحين! تقوم فكرة هذا الاختراع على محرك دفع صاروخي يرتديه طيَّار يُشترط أن يتحلى بالمهارة والجسارة الكافيين للتحكم بهذا الوحش الميكانيكي. فالأحزمة الصاروخية التقليدية تعمل بمحركات الهيدروجين والنتروجين المضغوط لتولد طاقة 800 حصان وفائض حرارة يبلغ 750 درجة مئوية. هذه الطاقة تكفي بالكاد لتطير برجل بالغ مدة 30 ثانية فقط!

أما السيارة الطائرة، فلعل أشهر نماذجها هي مركبة «Moller M400» الوحيدة التي تقلع عمودياً وتطير بسرعة أقصاها 375 ميلاً بالساعة (مقابل 35 ميلاً بالساعة على الأرض)! ويذكر أن برنامج وكالة «ناسا» لإنتاج نوع من المركبات الطائرة الشخصية جمَّدته الحكومة الأمريكية عام 2005م. وعلى كل، فالعائق الأكبر أمام انتشار هذا الابتكار ليس تقنياً ولكنه تنظيمي والحاجة إلى سن قوانين للطيران فوق شوارع المدن. على الأقل هذا ما تزعمه شركات السيارات الكبرى!

- المصعد الفضائي

فكرة المصعد الفضائي طرحها أول مرة رائد علم الفضائيات الروسي قسطنطين سيولكوفسكي، منذ أواخر القرن التاسع عشر. وقد أعيد إحياء المشروع مع اكتشاف أنابيب النانو «Nano-Tubes» مطلع التسعينيات الفائتة، وهي مركبات مجهرية مؤلفة من طبقة أو أكثر من ذرات الكربون وتتمتع بمقاومة تفوق بكثير مقاومة جميع مواد البناء المعروفة. وسيتنقل مصعد الفضاء على سلك يمتد لمسافة مئات ألوف الكيلومترات وسيسمح بنقل حمولة المركبات الفضائية والأقمار الاصطناعية، إضافة للبشر، إلى ما وراء حزام النيازك في نظامنا الشمسي. ويعتمد هيكل المصعد الفضائي المرتقب على المكونات التالية: برج هائل هو بمثابة قاعدة للمصعد على الأرض، ثقل سابح حول مدار كوكب الأرض، كابل أو حبل لوصل الثقل الفضائي بالقاعدة على الأرض، مركبة فضائية للتنقل على طول الكابل.

وكما يظهر، فالمشروع هائل بكل المقاييس. وإذا ما كُتب له التنفيذ، فإنه سيغير فلسفة السفر الفضائي. ذلك أن المعوق الأكبر لانتشار الرحلات الفضائية على نطاق شعبي اليوم هو تكلفة النقل العالية التي توازي 22 ألف دولار لكل كيلوغرام من المادة المنقولة. وهذا أمر مرتبط بكون الوقود هو العنصر الأكثر تكلفة في إطلاق مكوك الفضاء الذي يحرق قرابة مليوني كيلوغرام من الوقود السائل كل 8 دقائق. ويَعِد المصعد الفضائي بحل جميع هذه المشكلات لأن طاقة الإطلاق ستولد كهربائياً عند القاعدة ولأن الأجسام المنقولة على طول الكابل سوف تستفيد من انعدام الجاذبية ومن قوى الطرد المركزية التي يولدها ثقل التوازن لتنطلق بسرعة تقارب 11 كيلومتراً في الثانية من دون إحراق قطرة وقود. ويتوقع أن يستغرق تنفيذ ثمة مشروع نحو خمسين عاماً، بتكلفة لا يُتوقع أن تفوق نفقات بناء المحطة الفضائية الدولية (ISS) التي تجاوزت ستين مليار دولار.

- الانتقال الآني

مشهد خلَّدته قصص الخيال العلمي وشاشات السينما: مشهد العَالِم أندريه ديلامبر في أول تجربة لجهاز الانتقال الآني الذي اخترعه. يدخل أندريه إلى أحد صندوقي الانتقال المنصوبين في مختبره، ويغلق الباب على نفسه من دون أن ينتبه للذبابة التي تسللت معه. يضغط الزر لتبدأ ذرات جسمه بالتفكك وتختفي قبل أن يعاد تشكيلها داخل الكبينة الأخرى على الطرف الآخر من المختبر. المشكلة أن ذرات أندريه قد اختلطت بذرَّات الذبابة لذا فهو سيظهر بجسم إنسان، لكن برأس وأطراف حشرة!
هذا التصور الكابوسي الوارد في قصة «الذبابة» لجورج لانغلان عام 1957م، لايزال حاضراً حتى اليوم. والعلماء يدورون في حلقة مفرغة عن أسلوب تحقيق حلم الانتقال الآني أو اللحظي بين أي نقطتين في الفضاء.
الترجمة الحرفية لعبارة «Teleportation» تعني «النقل عن بُعد». والمقصود بها نقل الجسد البشري من دون الاعتماد على وسيلة مواصلات متحركة.
ولاشك في أن المعضلة الأولى التي يواجهها المعنيون بهذه الأبحاث هي حجم الذاكرة اللازمة لتخزين موقع كل ذرَّة في الجسم البشري وحالتها، ليعاد تجميعها لاحقاً، وفي تخزين هذه البيانات ونقلها عبر الفضاء؟
التحديات الأخلاقية والفلسفية لا تقل صعوبة: هل سيضمن التفكيك وإعادة التركيب استمرار الحياة في الجسد؟ ماذا سيحل بالروح أثناء الفناء الوقتي للجسد؟ وبين الكينونتين هل يعد الإخفاء، ولو برهة بمثابة القتل وسلب الحياة؟ ومن يضمن أن تبقى الذاكرة والخبرة والأفكار حتى لو نجح تركيب خلايا الأيدي والأرجل والأحشاء؟
واحدة من أكثر تقنيات الانتقال الآنية الخيالية شيوعاً تعتمد على العبور من خلال الثقوب السوداء أو عبر الفضاء المختصر المعروف أيضاً باسم ثقب الدودة (Worm Hole). وهذه المصطلحات تعبِّر كلها عن حالات خلل في الفضاء تنهار فيها قوانين الفيزياء والزمن. وتعني إمكان إيجاد طريق مختصرة عبر «الزمكان» مروراً من إحدى هذه النقاط السحرية. وغني عن الذكر أن الثقوب السوداء تملأ الكون من حولنا ويُرصد المزيد منها من حين لآخر.
هراء! ليس تماماً! ففي عام 1993م نجح العلماء في نقل جزيء ضوء (فوتون) آنياً. وبعدها بتسع سنوات نقل شعاع ليزر كامل على نحو كمِّي آني. بمعنى أن الفريق نجح في «نسخ» فوتونات الشعاع الضوئي ومن ثم قلَّدوها وأعادوا تكوينها عبر موضع آخر من الفضاء. ويعد هذا إنجازاً باهراً وأملاً للحالمين بيوم تكون فيه أجهزة للانتقال اللحظي بين بقاع هذا الكوكب.. أو ما بعده.

قصة ابتكار

الشـــريـــط الإخـــبـــاري

الشريط الإخباري هو تلك المساحة التي تحتل جزءاً محدوداً من الشاشة، وتقدم في عرض متواصل ملخصاً لأهم الأخبار. وعلى الرغم من أن العمل بالشريط الإخباري الحديث لم ينتشر إلا بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001م، فإن التاريخ يسجِّل لأحد البرامج الأمريكية السبق في بلورة فكرته بشكلها البدائي.

بُثت الحلقة الأولى من «برنامج اليوم» على قناة «إن بي سي» الأمريكية في صباح يوم الإثنين 14 يناير 1952م. ومع البث كان الظهور الأول للشريط الإخباري الذي احتل وقتئذ الثلث الأخير من شاشة التلفزيون. كانت فكرة الشريط تقوم آنذاك على وضع قطعة حقيقية من الورق كُتب عليها بالآلة الكاتبة أهم أخبار اليوم. ولم تلق الفكرة نجاحاً كبيراً بصفتها أداة إعلامية، فأُزيل الشريط بعدئذ بوقت قصير، وأدار التاريخ ظهره لمن أتى بفكرته.

في ثمانينيات القرن الماضي، عاد الشريط إلى الظهور من جديد ولكن بشكله الافتراضي المعتمد على التكنولوجيا لا الورق. كان الشريط هنا مكرساً لبث المعلومات المحلية العاجلة، مثل أخبار إغلاق المدارس نتيجة لعاصفة ثلجية.

كانت قناة «سي إن إن» الإخبارية من أولى القنوات التي استخدمت الشريط الإخباري على نحو منتظم خلال النصف الأخير من الثمانينيات وبداية عقد التسعينيات. وكان شريطها مخصصاً لعرض أسعار الأسهم خلال النهار، ونتائج المباريات الرياضية خلال المساء وعطلة نهاية الأسبوع. أما أول قناة استخدمت الشريط جزءاً دائماً من بثها فهي قناة «إي إس بي إن نيوز» عندما أُطلقت أول مرة عام 1996م.

بقيت فكرة الأشرطة الإخبارية في الظل، تُستخدم في الأحداث ووقتما تدعو الحاجة، حتى كانت أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001م، فأضحت هذه الأشرطة جزءاً لا يتجزأ من التجربة التلفزيونية الإخبارية. إذ وضعت قناة «فوكس الإخبارية» شريطاً إخبارياً على شاشتها في مساء الحادي عشر من سبتمبر، وتحديداً الساعة العاشرة وتسع وأربعين دقيقة، وتلتها قناة «سي إن إن» الساعة 11:11 صباح اليوم التالي، وأخيراً بدأت قناة «إم إس إن بي» في بثه الساعة الثانية مساءً من اليوم نفسه.



وعلى الرغم من أن الحاجة إلى معلومات متعلقة بأحداث سبتمبر استمرت أسابيع قليلة ثم اختفت، إلا أن إدارة هذه القنوات رأت أن هذا الشريط أسهم في اتساع دائرة مشاهديها من الشباب والناشئة الذين يريدون معرفة أهم الأخبار، ولكن لا صبر لهم ولا طاقة لمتابعة نشرات الأخبار كاملة. ونتيجةً لهذا، أصبح الشريط الإخباري عنصراً دائماً على هذه القنوات الثلاث، ومنها انتقل إلى العالم أجمع.

قصة مبتكر

أوتو فردريك رويدر

مبتكر آلة تقطيع الخبز



ولد أوتو فردريك رويدر في السابع من يوليو عام 1880م في مدينة دافنبورت الواقعة ضمن ولاية أيوا الأمريكية. كان الأصغر بين إخوته، وتعلَّم في مدارس دافنبورت الحكومية حتى بلغ من العمر 21 سنة، ليلتحق بعدئذ بأحد محال المجوهرات ليتعلَّم الصنعة. ولكنه لم يستمر طويلاً في هذا المجال، فقد تركه وتوجه إلى دراسة الفيزياء في إحدى كليات شيكاغو.

ليس هناك الكثير في سيرة رويدر يشير إلى السنة التي بدأ فيها افتتانه بالخبز. ولكن التاريخ يخبرنا أن رويدر بدأ العمل على أول آلة لتقطيع الخبز إلى شرائح عام 1912م. وعندما دار على الخبَّازين يسألهم عن رأيهم في هذا الابتكار، ويريهم الآلة التي تمسك الخبز بدبابيس معدنية، حذَّروه من أن يضيع وقته وجهده على ابتكار غير عملي لن تقبله الأسواق. فالخبز عندما يقطَّع إلى شرائح سوف يتعرَّض للهواء ويقسو أسرع من الرغيف. إلا أن رويدر لم يستسلم، ورأى أن حل المشكلة يتطلَّب منه أن يوسِّع ابتكاره ليتضمَّن جزءاً يغلِّف رغيف الخبز بكيس بلاستيكي بعد تقطيعه مباشرةً.

استمر رويدر في عمله على آلته، حتى داهمه مرض عضال عام 1915م. أخبره الطبيب أن ما بقي له من العمر سنة على الأكثر، إلا أن رويدر لم يهتم، وهزم المرض. واستمر في العمل، إلا أن مصيبة أخرى داهمته بعد عامين، حين شب حريقٌ في ورشته حوَّل نموذجه الأول وأدواته إلى رماد. كعادته، لم يتوقف رويدر أمام هذه الكارثة، وبدأ من جديد في العمل من الصفر على آلته، على الرغم من أن التمويل لم يتوافر له حتى عام 1922م.

وبحلول عام 1928م كانت آلة رويدر جاهزة للتسويق، إلا أن أحداً لم يرغب في شرائها، فتقدَّم صديق له ويدعى فرانك بنش، وكان خبازاً، لشرائها إكراماً لصديقه لا اقتناعاً بجدواها. واحتمل بنش سخرية رفاقه الخبازين التي لم تدم طويلاً. فسرعان ما اضطروا إلى الاعتراف بجدواها. ولم يحل عام 1933م حتى كان 80% من الخبز الذي تنتجه أمريكا مقطعاً إلى شرائح بآلة رويدر.

توفي رويدر في الثامن من نوفمبر عام 1960م، بعدما حصل على 12 براءة اختراع كلها متعلقة بافتتانه بالخبز. وعلى الرغم من أن التاريخ يذكره أباً لشرائح الخبز، الذي قد يرى البعض أنها فكرة بسيطة لا تستحق فخراً أو تخليداً، إلا أن بساطتها هذه جعلتها تسري مثلاً في اللغة الإنجليزية، فيُقال عندما يُراد أن يطرى ابتكار ما «أفضل شيء منذ ابتكار شرائح الخبز».

التوقعات العلمية

د. علياء الزيني *

غالباً ما نسمع خلال الأحاديث، خاصة عندما تدور بين بعض المطلعين نسبياً على ما تنشره المجلات حول توقعات المستقبل وما يقوله العلم بشأنها، أحكاماً مبرمة عن «حقائق» مرتقبة خلال مدة معينة. وتتعزز هذه الأحكام بسيل من «الدراسات» تؤكد أن تطوراً معيناً سينتهي إلى نتيجة معيَّنة خلال هذه المدة أو تلك.

أخيراً، نشرت مجلة «بوبيولارساينس» الأمريكية جملة توقعات تتعلَّق بالشأن البيئي، كان قد أطلقها المختبر التابع لوزارة الطاقة الأمريكية عام 1988م، وتوقع حصولها في غضون 10 سنوات. ولكن مع حلول العام 2008م، نجد أن عدداً كبيراً من هذه التوقعات لم يحصد غير الخيبة.

فقد توقَّع علماء المختبر المذكور أن تكتسح «المنتجات الخضر»، أي تلك التي تتحلَّل في الطبيعة من تلقاء نفسها، معظم ما ينتجه العالم. ولكن الحقيقة هي أن الولايات المتحدة لا تزال مضطرة إلى تدوير 32% من نفاياتها، ويمثل هذا الرقم ضعفي النفايات المدورة في تسعينيات القرن الماضي.

وتوقع العلماء المذكورون آنذاك أن نعيش اليوم في عالم خالٍ من الورق بسبب انتشار الكتابة الإلكترونية. ولكن انخفاض استهلاك الورق لم يتجاوز مليوني طن (من 14.7 مليون طن عام 1999م إلى 12.7 مليون طن عام 2006م) في الولايات المتحدة الأكثر اعتماداً على الكتابة الإلكترونية. أما في باقي دول العالم فالفارق بين اليوم والأمس لا يزال أقل من ذلك بكثير.

وتوقع العلماء أن يتحسن أداء السيارات في استهلاكها للوقود لتصبح قادرة على اجتياز 80 ميلاً بالغالون الواحد. أما الواقع، ورغم كل الجهود التي بذلت في هذا المجال، فإن المعدل لا يزال أعلى بقليل من 20 ميلاً بالغالون.

وتوقع العلماء أن تحظى زراعة الحبوب المعدَّلة وراثياً بانتشار عالمي. ولكن دولاً عديدة لا تزال تثير جدلاً في هذا الشأن، والكثير منها يتحفظ عن تبني هذه الزراعة.

لا مجال هنا للخوض في العوامل التي تؤدي إلى تبديد مثل هذه التوقعات. فقد تكون مغرقة في التفاؤل أصلاً، وقد يكون الحماس لابتكار أو لتطوير معين هو الذي دفع الخيال إلى وضع صورة معينة للمستقبل لا تتطابق مع الواقع الذي سيحمله هذا المستقبل. وقد تكون هناك دوافع سياسية وإعلامية وترويجية. ما يهمنا نحن هو في نمط إصغائنا إلى هذه التوقعات.

فالإصغاء إلى خبر معين بدقة كالقول إن المختبر الفلاني سينزل إلى الأسواق في شهر مارس المقبل دواءً جديداً لمعالجة مرضى السكري، يختلف عن إصغائنا إلى وصف حالة عامة غير محدودة بمعطيات مفصلة. فتطور المجتمعات وأنماط الحياة فيها أعقد من أن تكون مادة لتوقع جازم بمسارها في هذا الاتجاه أو ذاك. إذ إن الأسس التي تبنى عليها هذه الفرضيات والنظريات، متحركة ومتقلِّبة ومرتبطة بعوامل لا حصر لها، وعليه لابد للنتائج من أن تكون كذلك.

باختصار إن الإصغاء إلى «التوقعات العلمية» يجب أن يبقى مصحوباً بالقدرة على التحليل والمناقشة والشك.

الشك ..هو أساس الفكر العلمي.

* كاتبة عربية مقيمة في باريس

وللسهولة ثمن!

في حياتنا وفرة وسهولة مفاجئتان. الفضل فيهما للأجهزة الإلكترونية المختلفة التي تتسابق في القفز إلى أحضاننا لتوفر «الأكثر»، دون أن ندرك أحياناً مقابل ماذا؟

وفرة من الخدمات المعرفية والترفيهية، يكاد الحصول عليها أن يكون بالمجان، أوجدت في حياة الناس نوعاً من القبول لا بل الرضوخ لمجرد وجودها من جهة، وللتعود على القبول بالنوعية التي تتوافر بها من جهة أخرى.

ففي سماع الموسيقى، على سبيل المثال، سمحت القدرة على «تحميل» مقطوعات موسيقية وأغانٍ بكميات لم يخطر ببال إمكان توافرها بهذه الكثرة وهذا الثمن الزهيد، إلى انتشار سماع تسجيلات متدنية الجودة (مثل MP3). وأُخذ الناس، وخاصةً الشباب بهذه الوفرة بشكل جعلهم يتجاهلون سماع التسجيلات الموسيقية الراقية على أجهزة ذات جودة عالية. والفرق كبير.

وحصل شيء مشابه في فن التصوير الفوتوغرافي. ففي انقلاب مفاجئ، ألغى التصوير الرقمي الفلم بكل أنواعه بما فيه الأبيض والأسود. حيث كانت الصورة تحقّق أرقى تجسيداتها. وأصبحت الكاميرا الرقمية هي آلة التصوير. لكن قبل أن نبدأ بالانسجام مع هذا الوضع الجديد، وبشكل مفاجئ أيضاً، تقدَّم الهاتف الجوال بإمكانات التقاط الصور السريعة، بشكل أخذ يهدِّد الكاميرا الرقمية الجديدة العهد! وبقدر ما سهَّل هذا إمكانية التقاط الصور الفورية، أوجد حالة تسيب وفوضى خاصة في الممارسة اليومية للتصوير الفوتوجرافي عند الناس. تظهر أحياناً من خلال رداءة النوعية التي تصل بها الصور، أو في ضياع هذه الصور الكثيرة في غياهب «الذاكرة الإلكترونية» المبعثرة في الأجهزة المختلفة أحياناً أخرى.

وهذا يصح بشكلٍ ما على أمور أخرى، مثل قراءة كتاب من نسخة مطبوعةٍ على الطابعة المكتبية أو حتى على شاشة الكمبيوتر بدل قراءته كتاباً مطبوعاً مخرجاً. وكذلك الجريدة اليومية. ونادراً ما عاد أحدنا يتوقَّع أن يتسلَّم رسالة شخصية تصله عبر البريد فيفك الظرف ويفتح الرسالة المكتوبة بخط اليد ليقرأ كلاماً فيه شيء من نَفَسِ كاتبها. وحتى المعايدة أصبحت في رسائل الجوال بدل البطاقة الموقَّعة أو المكالمة الشخصية. فجأة، انحسر الحرص على شكل الوسيلة وعلى شروط الاستمتاع بوسائل المعرفة والاتصال على اختلافها.

وفي مجال المشاهدة التلفزيونية، فإن الاشتراكات القانونية أو شبه القانونية في مراكز التقاط الأقمار الصناعية وفَّرت مئات وآلاف المحطات. وفي هذا شيء من «الوفرة المفروضة» إذا جاز التعبير، موجودة أمامك رضيت أم لم ترض، رغبت أم لم ترغب. وعلى الرغم من أن القول إنك تستطيع أن تختار ما تشاء وتهمل الباقي، منطقي ومقنع من حيث المبدأ، ولكن في الحقيقة ومع الرواج الواسع لهذا الأسلوب من الاشتراك في محطات الأقمار الصناعية، لا يجد أحدٌ منا مفراً من الانضمام إلى الركب، ويبقى ومعه كثير من الناس، يشعر بنوع من الضيق مع هذه الوفرة غير الانتقائية التي فُرضت عليهم.

إن المجتمع الإنساني يبدو وكأنه قد تم ترويضه بشكل واعٍ أو غير واعٍ على الاستسلام لكل مستجد. وتخلى على دفعات متلاحقة عن قيم وأصول في السماع والتلقي كان يتمسك بها ويدافع عنها ويسعى إليها. لكن المفارقة هي أنه حيث كان من المفترض أن يوفر التقدم التكنولوجي ارتفاعاً للمقاييس، إذا بالذي يحدث حتى الآن هو العكس. ولسنا هنا في معرض ذكر ميزات هذه الوفرة وتلك السهولة. وهي كثيرة وكبيرة. لقد كان يُطرح شعار «العالم بين يديك» على أساس أنه مبالغة إعلانية. لقد سمحت الإنترنت والوسائل الإلكترونية الأخرى بوضعه بين أيدينا بالفعل. أيدي كل واحد منا. ولكن الوفرة شيء والنوعية شيء آخر. ونحن دائماً نضع اللوم على «الممارسات التجارية» وربما هو اتهام في مكانه، لكن ألم تؤد مقاومة المجتمع البشري في كثير من الحالات إلى اعتدال الأمور واستعادة المقاييس لمكانتها، أم أن الوفرة الرخيصة طغت؟

كميل حوا 



عندما يجول المرء على محلات الذهب والمجوهرات الكثيرة في مدننا العربية، قد يخطر بباله أن يسأل عن المكانة التي تحتلها الحلية ذات الشخصية الفنية المحلية. ولكن هذا السؤال المنطلق من اعتبارات جمالية يصبح سؤالاً ثقافياً بامتياز عندما يقارن المرء ما يراه في واجهات المحلات مهما بلغ جماله (وسعره)، مع ما تعرضه متاحف الفن الإسلامي أمام عيوننا المنبهرة.

عبود عطية يحدثنا هنا عن المكانة التي ما زالت الحلية العربية تحتفظ بها، والعوامل التي أدت إلى إزاحتها عن عرشها، وأعادت إليها أخيراً بعض ما فقدته من بريق.



بعد كفاحها للبقاء طوال قرن..

الحلي الشرقية تلمع من جديد



المحترف السعودي - ع.ج.



الفضة العربية نجت من ضغط الحداثة





المحترف السعودي - ع.ع

Sotheby

طراز الوردة.. عالمية ورواج من دون هوية



ينطبق على فن الصياغة ما ينطبق على كل الفنون الحرفية لجهة العوامل التي تؤدي إلى نشوئها وانحطاطها وحتى اندثارها، وأيضاً لجهة التعبير عن ذوق أبناء ثقافة معيَّنة ومفهومهم للجمال.

وكما يمكن بسهولة تمييز صحن من الخزف صنع في أوروبا عن آخر صنع في الهند من خلال شكل الزينة التي يحملها، يمكن لأي مثقَّف (من دون أن يكون خبيراً) أن يميِّز الحلي القديمة التي صنعت في البلاد العربية والإسلامية عن تلك التي كانت تصنع في أوروبا، أو في الشرق الأقصى، أو عند السكان الأصليين في القارة الأمريكية. أما الخبير المتعمِّق فيمكنه أن يميِّز بين حلية صنعت في البندقية في القرن الرابع عشر، وأخرى صنعت في فلورنسا في الوقت نفسه، أو بين حليتين صنعتا في مدينتين هنديتين متجاورتين. ففي هذا المجال، لا تختلف الحلي والمجوهرات عن فن الخزف والزجاج والحياكة ونقش المعادن وزخرفة الخشب وما إلى ذلك.

قلنا إن هذا التمييز سهل أو ممكن بين «الحلي القديمة»، لأن ثمة ما طرأ خلال القرن العشرين على صناعة الذهب والمجوهرات وأطاح جزئياً في بعض الأماكن وتماماً في أماكن أخرى، بالهوية الثقافية والوطنية للحلي، وجعلها تتشابه في أماكن كثيرة، وكأن الذوق الواحد أصبح مشتركاً بين أبناء أكثر من ثقافة واحدة، أو أن مفهوم الجمال أصبح عالمياً! فلو أخذنا مثلاً خاتماً مصنوعاً من حجر ياقوت أحمر محاط بالماس المستدير الصغير، وفق طراز نراه اليوم في معظم محلات المجوهرات ويسمى «تصميم الوردة»، لما استطعنا أن نجزم بموطن صناعته، وما إذا كان فرنسا أو تايلند، أمريكا أو سريلانكا. وحده الخبير المتعمق يستطيع أن يرجِّح بعض الاحتمالات من خلال استكشافه لبعض البصمات المخفية في الصنعة، وهي لا تظهر أبداً على المستوى الجمالي، ولا أمام صاحب الحلية.

أول فن حرفي «معولم»!

لفهم ما حصل في القرن العشرين، يجب أن نبدأ بالإشارة إلى جانب تتميَّز به الصياغة عن غيرها من الفنون الحرفية. فهي أغلى الفنون الحرفية ثمناً. لا بل يمكن القول إن الحلي والمجوهرات هي أغلى السلع التي ينتجها الإنسان على الإطلاق، وتتطلَّب ضخ رساميل كبيرة في صناعتها، وأموال أكثر لشرائها والاستحواذ عليها. ولذا فإن هذه الصناعة ارتبطت دوماً بالأوضاع الاقتصادية في المجتمع الذي يحيط بإنتاجها وباستهلاك منتجاتها.

شهد القرن العشرون عدداً من التطورات المختلفة التي تزامنت وتضافرت على الترويج لـ «الحلية العالمية» على حساب «الحلية الوطنية». ومن أهم هذه التطورات نذكر الآتي:

1 - النمـو الكبير في الصناعة التـي قضت على جزء كبير من المكانة التي كانت للفنون اليدوية في المجالات كافة.

2 - تبـدل مقاييس الجمال ومفاهيمه وفـق «الحداثة» التي راحـت تميـل إلى البساطـة الشكليـة أكثر فأكثـر في فنون العمـارة والرسـم (التجريـد) والديكـور وتصميـم الأزياء والأوانـي المنزلية وأيضاً الحلي والمجوهرات.

ولم تقتصر لائحة الضحايا في هذا المجال علـى الحلـي الوطنية البعيـدة عـن مراكز «القـرار الفني» في أوروبا، بـل ضمَّت أيضاً الحلـي الأوروبيـة مثـل الطـراز الفيكتوري (نسبـة إلـى الملكـة فيكتوريا) والطـراز «الإمبراطـوري» الفرنسـي. فبـرزت الحلي والمجوهـرات المصممـة وفـق المذهـب الفنـي المعروف باسـم «آرت ديكو» (الفن التزييني)، الـذي ألغى الزخارف المتعرجة والمعقدة لصالح الخطوط المستقيمة والأقواس.

عوامل عديدة حاصرت الحلي الفضية في أماكن محدَّدة مثل دمشق واليمن والقاهرة ونجران

3 - النمـو الكبيـر للطبقتيـن الوسطـى والوسطـى العليا، وتحولهمـا إلـى الزبـون الأكثـر عـدداً فـي سـوق الحلـي والمجوهـرات. وهذا الزبون بدا مهتماً عنـد شرائه للحلية الذهبية بعامل الاستثمار والحفاظ على قيمة الحلية لو أراد إعادة بيعهـا. وعليه، فقد فضَّل الحلي التـي تتطلَّب إنتاجها أقل قدر ممكن من جهد اليد العاملة.

فإلـى جانـب كبـار الصاغـة الغربييـن من أمثـال «كارتيه» و«فان كليـف» و«اربيل» فـي باريس و«تيفاني» فـي نيويورك الذيـن استمروا فـي إنتـاج المجوهرات المصنوعـة يدوياً وتتماشى مـع أحدث المذاهب الفنيـة (الآرت ديكو مثلاً)، ظهـرت ألوف الورش الصغيرة، التي تكتفي بصناعة الحلي البسيطة المصنوعة من المعدن فقط أو المرصعة بحجارة شبـه كريمة أو حتى اصطناعية، وتتوجه إلى الزبائن الجدد من ذوي الموازنات المحدودة.

4 - تطـور المعدات والآلات في عالم الصياغة، في إيطاليا أولاً، ثـم فـي دول عديدة. ولكن الآلات تتطلَّـب سوقاً كبيرة كـي تصبـح منتجاتها مربحـة، وزبائن عديديـن يشتركون فـي ذوق واحد يُقبلون على هـذه المنتجات. فكان التبسيط والتركيز على جمال المعـدن نفسه أو الحجر الكريم نفسه هـو الخطاب الذي يمكن لأبنـاء ثقافات عديدة أن يشتركوا في تقبلـه. يساعد في ذلك تسارع حركـة التجارة العالمية بفعـل تطور وسائل النقل والمواصـلات. ومعلوم أن المعدن في ذاته، مثل الحجر الكريم، لا هوية وطنية له.

ولـو تطلعنا إلـى ما كان الحال فـي البلاد العربيـة لوجدنا أن هـذه التطـورات المذكـورة آنفـاً، تضافـرت لمحاصرة الحليـة ذات الهوية الفنية المحليـة. فالأوضاع الاقتصادية التـي سادت المنطقة خـلال النصف الأول مـن القرن، لم تعـد تسمـح بوجود سـوق يتداول حليـاً ومجوهـرات تطلَّب إنجازهـا جهداً يدوياً يوازي أحياناً أو قد يفوق قيمة المعدن والحجـارة الكريمـة التـي تتضمنهـا. فظهر سـوق يعرض الحلي والمجوهـرات المستوردة، بأسعار لا تزيد كثيراً على أسعار موادها الأولية، وكان هذا ضرورياً لطمأنة المشترين إلى ألاَّ خسارة كبيرة عند إعادة البيع لو شاؤوا ذلك. أضف إلـى ذلك دور «الغزو الثقافي» للأذواق والمفاهيم الجمالية الـذي نجح في تقريب المزاج المحلـي من المزاج الأوروبي علـى صعد كثيرة بدءاً بالعمـارة، وانتهاءً بالملابس والحلي أيضاً.

حوصرت الحلية العربية، ولكن لم يُقضَ عليها تماماً. فظلت تنتج من الفضة في بعض الأماكن مثل اليمن ونجران ودمشق والقاهـرة. فالفضة الأرخص ثمناً مـن الذهب، يمكنها أن تتحمَّل الانتظار بعض الوقت قبل البيع. وبسبب توجهها إلى الطبقـة المتوسطة ومـا دونها ظلت تجـد أماكن تصريف، خاصة مع انتعاش السياحة. إذ وجد السياح في هذه الحلي، تذكارات محلية لا خسارة كبيرة في شرائها، فتحولوا بعض الوقت إلى عماد سوقها، وربما لا يزالون كذلك حتى الآن.

الإنقاذ في اللحظة الأخيرة

فـي العقود الأخيـرة من القـرن العشرين، تغيَّـرت الأحوال في البلاد العربية. فقد توسعـت الطبقة الوسطى، والطبقة الوسطـى العليـا. وظهرت طبقـة صغيرة من كبـار الأثرياء القادريـن على شـراء مجوهـرات باهظة الثمـن. وكان من الطبيعي أن تنمو بموازاة ذلك صناعة الحلي والمجوهرات.

معوَّض، شانيلا، الفتيحي، المعلِّم، حكيم، وعشرات الأسماء الأخـرى باتت أشهـر من أن نعـرِّف بهـا، إذ ان الإعلانات بمنتجاتهـا مـن المجوهـرات الباهـرة تمـلأ المجـلات المتخصصـة وغيرهـا. وبموازاة هـذه الأسمـاء الماسية، تَشـكَّل فـي كل مدينة عربيـة وتوسـع أكثر من سـوق يضم عشـرات الورش الصغيـرة لتصنيع الحلـي والمجوهرات.

ولكن هذه الصناعة العربية العملاقة، أنتجت حلياً ومجوهرات لا يمكن وصفها كلها، ولا حتى معظمها، بأنها حلي محلية الهوية الجمالية.

فعماد المجوهرات الراقية هو الحجر الكريم. وصقل الحجر الكريم يكون بأشكال معدودة، ولا هوية جمالية ولا وطنية له. ويفرض رأس المال الكبير الموظف في إنتاج هذه المجوهرات توجهها إلى أكبر عدد ممكن من الزبائن المحتملين، أي إلى السوق العالمي. ومن الأمثلة التي نسوقها على نجاح هذه الصناعة، الشكوى التي تقدَّم بها الصاغة الفرنسيون خلال العام الماضي إلى حكومتهم ضد تسرب المجوهرات اللبنانية المنافسة لإنتاجهم، والفروع الكثيرة التي بات كبار الجواهرجيين العرب يفتتحونها في عواصم المجوهرات مثل باريس وسانت موريتز ومونتي كارلو ولندن وغيرها. أما الإنتاج العربي من الحلي الذهبية الأقل شأناً، فما زال يعاني إلى حد ما من اهتمام الزبائن بجانب الاستثمار على حساب الجهد اليدوي والفني المبذول في صناعتها. ولذا تبقى البساطة هي المنتصرة نسبياً.

للحجارة الكريمة هويات وطنية غامضة، تحتاج إلى شيء من الزخرفة لبلورتها

ولكن في خضم هذه السوق الصاخبة إنتاجاً وترويجاً وإعلاناً، ظهرت شريحة من الطبقة المتوسطة والمتوسطة العليا، باتت تطلب من الحلية أن تكون وسيلة إعلان للتفرد والتميز، وتعتمد في ذلك على مستواها الثقافي. فعادت إلى الالتفات صوب الحلية ذات الميزة الجمالية العربية والإسلامية.

تجربة عزة فهمي

في أواخر الستينيات من القرن الماضي، كانت هناك شابة مصرية تتدرَّب على حرفة الصياغة في خان الخليلي، وما لبثت أن افتتحت متجراً لبيع عدد من المنتجات اليدوية بينها الحلي المصنوعة من الفضة والحجارة شبه الكريمة. غير أن هذه الحلي تميَّزت بشخصية فريدة من نوعها، لا مثيل لها فيما تتداوله متاجر الصاغة. إذ بدت بصمات الفنون العربية والإسلامية واضحة جداً عليها. فحيثما وجد خط منحنٍ بدا واضحاً أنه مستوحى من القباب والأقواس في العمارة الإسلامية، وحيثما كان هناك زخرف، بدا هذا الزخرف «منسوخاً» أو شبه منسوخ عن الزخارف الشهيرة على الأبواب أو المنمنمات أو القاشاني الإسلامي، ناهيك بالخط العربي، الذي قد يصوغ دعاءً أو حكمة في قلادة أو عقد أو خاتم، أو حتى بيت شعر لصلاح جاهين في علاقة مفاتيح.

وجدت هذه الحلي الصارخة في محليتها، إقبالاً كبيراً عند المثقفين والذوَّاقة أول الأمر. فقد تحمَّس هؤلاء لهذا الفن المحافظ على الهوية المحلية، الذي يسمح لهم بالتميز من خلال اقتنائه بكلفة أقل بكثير من تكلفة المجوهرات



المحترف السعودي - ع.ع.

عقد من تصميم الرائدة عزة فهمي (إلى اليسار)

المميزة التي يصنعها كبار الصاغة العالميين. ولكن نجاح تجربة عزة فهمي ظل ينمو حتى تجاوز هذه الشريحة باتجاه الطبقات العليا. فكثر الذهب، وارتفع مستوى الأحجار الكريمة، وعلا مستوى التصميم، والأسعار أيضاً بموازاة الطلب الكبير.

فالورشة الصغيرة التي انطلقت عام 1969م، أصبحت تضم اليوم أكثر من ثمانين حرفياً، يمدون متاجر عزة فهمي في القاهرة وعمَّان ودبي بالحلي التي يتهافت عليها الزبائن أينما كان، وصولاً إلى الغرب. وما اعتماد مصمم الأزياء العالمي جوليان ماكدونالد عشرين حلية من الذهب والفضة من تصميم وإنتاج عزة فهمي إلا واحد من الأمثلة على هذا النجاح في استرداد الحلية العربية لشيء من سيادتها شبه المفقودة.

المهم في هذه التجربة أنها كشفت وجود حاجة إلى الحلية ذات الهوية الوطنية المميزة لها عن باقي الحلي. بدليل أن المطلعين على أسواق مصر يتحدثون اليوم عن أسماء كثيرة تسير على خطى فهمي وتقلِّد إنتاجها بنسب متفاوتة من النجاح، وذلك لحسن حظ المستهلكين الذين ما عادوا يستطيعون أن يدفعوا الأسعار المرتفعة لمجوهرات عزة فهمي الأصلية. ولكن ذلك لا يعني أن عزة فهمي قادت ذوق المستهلك إلى حيثما تشاء، بقدر ما يعني أنها استجابت إلى طلب دفين في نفس هذا المستهلك نما بفعل نموه الثقافي (ووعيه الوطني) بموازاة رغبته في التفرد.

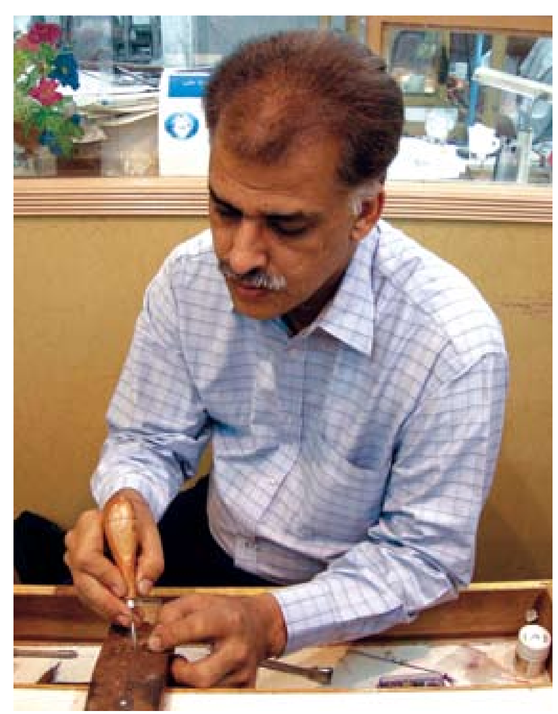
الأعمال الفردية في الورش

هذه الرغبة في التفرد، مضافة إلى العامل الثقافي، قادت إلى تطور ملحوظ في الحلي الخارجة من الورش الصغيرة. فمع الذهب والماس والحجارة الكريمة، دخل الخط العربي إلى الورش ليخرج منها قلادةً أو خاتماً أو سواراً.

وفي هذا المجال يروي ذو الفقار الشيخ، وهو صاحب ورشة صياغة في الخبر أن أكثر الأنماط رواجاً هي أسماء الأشخاص (دليلاً ساطعاً على دور الرغبة في التفرد)، فيصنع الاسم المخطط بالثلث أو الديواني أو النسخ من الذهب، وترصَّع أحرفه أو النقاط على الحروف بالماس أو الحجارة الكريمة المختلفة، ليربط لاحقاً من طرفيه ويصبح عقداً. كذلك الأساور باتت عبارة عن ذهب مفرَّغ فتتحوَّل إلى نص مستدير يعبِّر عن دعاء ما أو عن بيت شعر أو عن حكمة.



الفيروز وقليل من الفضة يكفيان لتحديد هوية



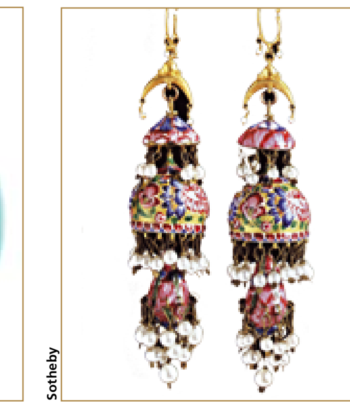
ذو الفقار الشيخ وصناعة الأسماء العربية



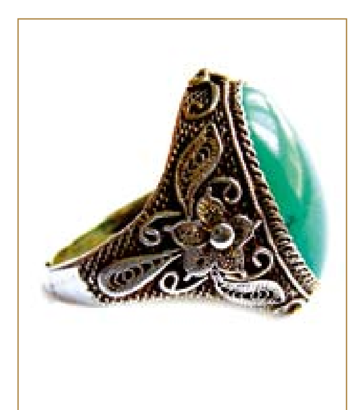
المحترف السعودي - ع.ع.

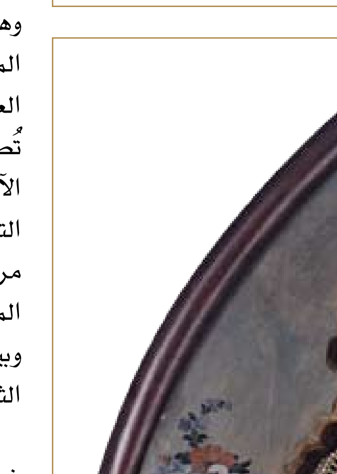
الزخرف فرعوني والعقيق يمني





Sotheby





Sotheby

العصر الذهبي للحلي الشرقية.. في الهند المغولية

أما عن هوية الزبائن فيقول: عرب وأجانب. العرب الراغبون في امتلاك قطعة شخصية صُنعت خصيصاً لهم. والأجانب الراغبون في أن يحملوا إلى بلدانهم حلية محلية تختلف كل الاختلاف عمَّا في بلادهم. حتى الرجال باتوا مهتمين بهذا الفن الجديد، فيطلبون صناعة علاَّقات مفاتيح أو أزرار أكمام من أسمائهم. فجمال الخط العربي مع جمال المعدن يستطيع أن ينتج حلية خلاَّبة.

الصناعة تُصلح ما اقترفت

أما على صعيد الصناعة وإنتاج الحلي بالجملة بواسطة الآلات، فبعدما لعبت هذه الصناعة دوراً معادياً للحلية المحلية وما تتطلَّبه من زخارف يدوية دقيقة، جاء تطورها ليسمح لها بتنفيذ هذه الزخارف بسهولة نسبية. فقد انتبه الصناعيون (وخاصة الإيطاليون) إلى أن الهند تمثل أكبر مستهلك للحلي الذهبية في العالم (حوالي 480 طناً في السنة)، وزادت القدرات الشرائية في البلاد العربية وخاصة في دول الخليج كثيراً، فاجتهد هؤلاء في صناعة آلات قادرة على الزخرفة الدقيقة وفق المذاهب الفنية للحلي في هذه البلدان، والتي كان يعتمد في تنفيذها سابقاً على المهارة اليدوية التي باتت مكلفة جداً.

وهكذا عادت إلى الظهور في المتاجر الحلي الذهبية المستوحاة من الطراز الإسلامي المغولي، أو البدوي العربي. وبعدما كانت هذه الحلي ذات الهوية الشرقية تُصنع في إيطاليا، استوردت مصانع عربية عديدة هذه الآلات لتنتج حليّها محلياً، ومنها الآلات القادرة على الترصيع بالحجارة الكريمة، كما في دبي التي صارت مركز إنتاج صناعي للمجوهرات المستوحاة من الطراز المغولي الهندي، يصعب على غير الخبير التمييز بينها وبين مصادر وحيها الأصلية المصنوعة يدوياً، الباهظة الثمن.

غير أن التطور الأبرز في عالم صناعة الحلي والمجوهرات خلال السنوات الأخيرة، هو دخول الصين على هذا الخط، وبقوة لم ينتبه إليها حتى الآن إلا القلائل من المحترفين.

فقد ظهرت صناعة صينية قوامها الاعتماد على المهارة اليدوية المعروفة بهوسها بالدقة، والآلات المسرِّعة للإنتاج

اختصاراً للوقت والتكلفة. والغاية من هذه الصناعة ليست إنتاج الحلي الصينية الطابع، بل تنفيذ ما يريده المصممون والتجار أياً كانت هويتهم وأذواقهم الفنية. وقد تمكنت هذه المصانع الصينية خلال السنوات القليلة الماضية من إثبات قدرتها على إنتاج مجوهرات مرصعة بالحجارة الكريمة بمستوى يليق بمهراجات الهند، وبتكلفة أرخص بكثير من أفضل المصانع الأوروبية. حتى أن بعضها يتحدى القدرة على التمييز إذا كان يدوياً أو من صنع الآلات.

الحلية الشرقية ليست بالضرورة تلك التي صُنعت محلياً، بل تلك التي تزعم ذلك

ووصلت هذه المجوهرات فعلاً إلى البلاد العربية، بعدما نفذها تجار عرب في الصين، أو استوردوا منها ما يعتقدونه ملائماً للذوق المحلي. ولكن الملاحظ أن هؤلاء غالباً ما يخفون مصدرهم الصيني، فينسبون الصناعة إلى بيروت أو إيطاليا، علماً بأن هذا النشاط قانوني وشائع جداً في عالم المجوهرات. فالمتجر والمصنع الهندي «أشوكا» المؤسس في بيروت منذ زمن طويل، كان خلال السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين يصوغ مجوهرات لحساب بعض كبار الأسماء الفرنسية في عالم المجوهرات، استفادة من المهارة اليدوية المحلية ورخص اليد العاملة عنها في باريس.

الآفاق.. ليس هناك ما يدعو إلى التشاؤم

ختاماً، نشير إلى أن الهوية الوطنية للحلية أصعب من أن تصفها الكلمات. فهي ليست الحلية المصنوعة محلياً، بل تلك التي تزعم ذلك. وهذا الزعم يتأتى من محاكاة وجدان من يتطلع إليها، فيرى في خطوطها وزخرفتها ما يألفه ذوقه الفني ويحس بقربه إلى نفسه. وعليه، «فلا بأس» أن تكون مصنوعة في إيطاليا أو في الصين، إذا كان الإيطالي أو الصيني قادراً على محاكاة أذواقنا وميولنا.

ولا تشترط هوية الحلية السير على مسار المعلمين القدامى في هذا المجال، بل يمكنها أن تكون منفتحة على العصر وعلى تطور الأذواق والميول. أي أن الإنتاج على غرار الروائع التي يمكن أن نراها في متحف «توبكابي» في تركيا، أو في «متحف الفن الإسلامي» في الكويت، ليس شرطاً، لا بل هو شبه مستحيل. فهوية الحلية، مهما كانت متواضعة مقارنة بهذه التحف، يمكن معرفتها بعناصر قليلة.



قرطان من الفيروز والفضة من صنع دمشق

واستطراداً، نصوِّب تعميماً أطلقناه في بداية هذا المقال عندما قلنا إن الحجر الكريم لا هوية له.

فالواقع أن بعض الحجارة الكريمة تلتصق في الوجدان ببلدان وثقافات دون غيرها. فالعقيق مثلاً يرتبط وجدانياً بالجزيرة العربية، كما يرتبط الفيروز بإيران، واللؤلؤ بمنطقة الخليج، حتى أن بعض التجار يطلقون على أية لؤلؤة أصلية (غير زراعية) اسم «بحريني» حتى ولو كان مصدرها بحر الجنوب في شرق آسيا.

واعتماد هذه الأحجار دون غيرها في حلية يعطيها دفعاً ملحوظاً للالتصاق بهوية شرقية الطابع. فكيف إذا أضيف شيء من المزاج الشرقي في تصميم خطوط المعدن الثمين الذي يحملها؟

فكما نستطيع أن نميِّز أحياناً بنجاح بين هوية الأشخاص بناءً على التطلع إلى سحنتهم، يمكننا أن نميِّز هوية الحلية أو قطعة المجوهرات، مهما كانت باهظة أو رخيصة الثمن.

ولو تطلعنا اليوم إلى ما تعرضه علينا أسواقنا، لوجدنا هذه الحلية العربية الهوية والشكل حاضرة، رغم أن حضورها يبدو كجزيرة وسط بحر من الذهب والحجارة البرَّاقة. ولكن هذه الجزيرة قابلة للنمو والتوسع بتوسع ثقافة المستهلكين، وبقرار منهم. خاصة وأن التقنية والمهارة اللازمة لذلك باتت موجودة.. ولو في الصين.

صورة شخصية



ليس عبدالرحمن المريخي مجرد مُدرِّس سعودي للغة العربية عُيِّن وهو في العشرين من عمره في إحدى مدارس الأحساء الابتدائية بالمنطقة الشرقية، وكان يحب مهنة التدريس ويمارسها بقلبه قبل عقله، ويظهر ذلك حين يقف بين صفوف تلاميذه الأطفال.. لكنه ذلك المُدرِّس الفنان الذي أعطى لمسرح الطفل في السعودية من عمره ثلاثين سنة.

حليمة مظفر* تحدِّثنا عن شخصية «الأب الروحي لمسرح الطفل».

المحترف السعودي - ع.ص.

عبدالرحمن المريخي..

المُدرِّس الفنان الذي أحب الأطفال فأسَّس لهم مسرحاً



انتبه المريخي قبل غيره، وفي وقت مبكِّر جداً، إلى أن الفصول الدراسية التي تجمعه مع تلاميذه ليست كافية لصقل شخصيتهم، وإطلاق إبداعاتهم. ولأنه عرف مفاد العبارة التي يردِّدها دوماً «أعطني مسرحاً أعطيك شعباً مثقفاً»، حاول توظيف المسرح فناً يُمكِّن من النهوض بالطفولة وفكرها ووعيها، مدركاً أنه وسيلة تُمكنها من أن تعرف تلك الأحلام المنتظرة غداً؛ ويحتاج المجتمع إلى سواعدها لتحقيقها.

دواعي النقلة من الفن التشكيلي إلى المسرح

أسس هذا المُدرِّس مشروعه المسرحي في أرض جدباء؛ لم يُعرف للمسرح فيها وجود اجتماعي منظم للكبار كما يجب، فكيف سيكون حاله مع الصغار؟! ومع ذلك لم يكن مسرحه للطفل مجرد ممارسة لأحد الهواة؛ وإنما كان نابعاً من وعي كامل لما يمتلكه من ثقافة مسرحية حصَّلها كقارئ نهم لمصادرها العربية والأجنبية.

لكن كيف كانت البداية ؟

يقول الكاتب والمخرج المسرحي سامي الجمعان «إن المريخي كان فناناً تشكيلياً في نادي الجيل بالأحساء قبل أن يكون مسرحياً، وفي إحدى الأمسيات التشكيلية كان هناك عدد من الأطفال يؤدون مشاهد مسرحية متواضعة ولم ترضه. ومنذ تلك اللحظة فكَّر في تكوين فرقة مسرحية من الأطفال، والكتابة لهم على أسس درامية صحيحة»، وهذه اللحظة سجَّلت ريادته لا في السعودية فقط ، وإنما في الخليج العربي أيضاً.

ويقول ناصر الخطيب في كتابه: مدخل إلى دراسة المسرح في المملكة العربية السعودية، إنه «قد يُدهش الباحث أو القارئ إذا عرف أن في المملكة العربية السعودية مسرحاً للطفل، وقد وقف خلف هذا المسرح وأسهم فيه ودفعه إلى الاستمرار والتطور فنان سعودي أصيل، نذر حياته لهذا العمل، فهو الذي أرسى دعائمه، وهو الذي يكتب نصوصه، وهو الذي يدرِّب الأطفال ويخرج المسرحيات أيضاً».

ليس للضحك فقط

كانت مسرحية «ليلة النافلة» التي كتبها وأخرجها المريخي عام 1975م للطفل، وتحدث فيها عن روح الجماعة وأهميتها في العمل، هي أول بذرة يبذرها في أرض الصحراء؛ لاستنبات مسرح الطفل في المملكة العربية السعودية.

* شاعرة سعودية

ثـم توالـت مسرحياتـه التـي كان يكتبهـا لتناسـب مـدركات الطفولـة وخيالهـا، ويُخرجها أيضـاً بنفسه كي يضمن أن تؤدي الشخصيات التـي رسمها في النص دورها كمـا يرتأي. ومـن هـذه المسرحيـات كان «نصـر البواكير» و«الحل المفقـود» و«قرية اسمها السـلام» و«إنهم لا يعرفـون اليأس» و«ولـد الفريـج» و«اليتيم» و«ابـن آدم قادم» و«الطائـر الذهبي» وغيرها، وكانت جميعها أعمالاً درامية غنائية.

والمتأمـل فـي عناويـن مسرحياتـه التـي كتبهـا، يُـدرك أن همه لـم يكـن إضحاك الأطفـال وإمتاعهـم فقط. وإنمـا ملامسة قضاياهـم وأحلامهـم، ومساعدتهـم فـي التفكير بعمـق، في الواقع الـذي سيكبرون فيـه ويجدونه أمامهم. ولهذا كان المريخي صاحـب فكـرة مسـرح الطفـل الملحمي، حسبمـا ذكره رفيـق مشـواره عبد الرحمن الحمد في إحدى الصحف: «خلال أكثر من ثلاثين عامـاً مع المسرح، حرص على أن يقدِّم تجربة المسرح الملحمي للطفل، وهي تجربـة سلفت في الوطن العربي، ومن أهم المسرحيـات التي قدَّمهـا، مسرحية «سوق الحمير» من تأليف الكاتب المعروف توفيق الحكيم».

ويقـول الجمعان عـن تجربـة المريخي إنه «تأثـر بسعـد الله ونوس وتشـرب تجربتـه المسرحية، ونتيجـة لذلك استطاع توظيف المسـرح الملحمـي لمـا يناسـب الأطفال وخيالهم، وهو كذلك متأثر بالتراث فجاءت أغلـب مسرحياتـه مستقاة مـن الحكايات الشعبيـة». ومـع كل هـذا العطـاء، كان المريخي يشتغل على مشروعه بصمت. فهو على قول الجمعان لـم يحب الإعلام، وإنما ينتظر أعماله أن تتحدث عنه، ولكن «بسبب ضعف الحركـة النقديـة المسرحية لدينا، ظُلم المريخـي بين جيله والجيل الذي جاء بعده» كما قال الجمعان.

ويقـول الناقـد محمـد الدبيسي فـي مقالة لـه «نحن في جهات الوطـن، لا نعلم أن ثمة مسرحياً بهـذا الحجم، وبتلـك القيمة قبل قراءة ما دوَّنه النـاقد نذير العظمة في كتابه المسرح السعودي الصادر عن نادي الرياض الأدبي عـام 1992م، إذ عدَّ المريخي رائداً متجـاوزاً، بمسرح الطفل، النبرة الأخلاقية والتعليمية إلى البهجة والإمتاع والتجريب».

واستمر هـذا المدرِّس في العطاء للأطفال بحب، تشعر به وهـو يجلس معهم ويدرِّبهم علـى التمثيل وحفـظ النـص بتواضع جم، رغم الفارق في القامة والسن. حتى استطاع مع بعـض الأصدقـاء تأسيـس المسرح في الأحساء من خـلال تأسيسهم نادي الفنون الشعبيـة بالمنطقة الشرقيـة، الذي تحول بعد ذلك إلى فـرع لجمعية الثقافة والفنون عـام 1979م؛ وتولـى إدارتـه بنفسـه عام 2000م.

الابتسامة أقوى من المرض

والمريخـي المُدرِّس والفنـان الـذي كان يوماً لاعبـاً بارزاً في «فريـق الأخوة»، أحد الفـرق المعروفـة بالأحسـاء فـي مطلـع الستينيـات الهجريـة، استمر فـي الركض خلال ثلاثة عقود، لا في ملعب كرة القدم، ولكـن في ملعـب الحياة، مشتغـلاً بمسرح الطفـل والكتابة والإخراج لـه، إضافة إلى عملـه في جمعية الثقافـة والفنون التي من خلالها شجَّع كثيراً من تلاميذه على إكمال مشوارهـم مع المسـرح، دون كلل ولا ملل، حامـلاً ابتسامته المتواضعـة وهو يصافح المواهـب الشابـة، ولا يكف عـن تغذيتهم بالحماسـة والدعـم حتـى خـلال معاناته المرض.

فحين كان في الثانية والخمسين من عمره، أصيـب المريخـي بسرطان الأمعـاء، الذي أخـذ يلتهم جسمه النحيـل فيما هو منهمك في مشروعه المسرحي. ومع ذلك، لم يتخلّ عن ابتسامته حتى قال يوماً «سأحافظ على أن تظلّ ابتسامتـي مضيئة، كيلا يشعر أحد بحجم الألم الـذي أعانيه، ولا أترك للحزن طريقـاً يخطـو بقدميـه تجـاه وجـوه أهلي وأصدقائي».

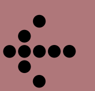
ولأنـه بقي دومـاً مدرِّسـاً ولم يتاجـر بفنه يومـاً، لم يجـنِ المريخي ثـروة تذكر تعينه علـى رحلـة الاستشفـاء الباهظـة. فبقـي صامتـاً حتى صرخ مثقفو المنطقة الشرقية يتوسلون أحـداً أن يأخذ بيد الرائد المبدع، فجـاءت المنحـة الملكيـة الساميـة تتكفل بعلاجـه علـى نفقـة الحكومة فـي الخارج، وسارع صاحب السمو الملكي الأمير سلمان ابـن عبد العزيز، أمير منطقة الرياض، إلى توجيه وزارة الصحة للتسريع بتنظيم سفره إلى ألمانيا، لكن المرض كان أسرع.

توفـي المريخـي فـي التاسـع مـن ديسمبر 2005م، تـاركـاً إرثـاً ضخمـاً للأطفـال وتلاميذه المسرحيين الذين أكملوا مشواره بعدمـا مهَّد لهم الطريق. وقـد قال الشاعر شاكـر الشيـخ حينئـذ «سنفتقـده لما ترك من روح ألهمـت الكثيرين منا في حب الفن وعشقـه والإيمـان بـه، فحيـن تضـع يدك بيد المريخـي تصبح نجماً، لأنـه من القلة النـادرة التي تضع فـي أولويـات اهتمامها صناعة النجوم».

لقـد حصـد المريخـي تكريم الريـادة في البحرين خـلال المهرجـان الرابـع للفرق المسرحيـة الأهليـة بـدول الخليـج عـام 1998م، فيمـا حصـل علـى التكريـم ذاته لاحقاً في موطنه، حيـن أعلن رئيس جمعية الثقافـة والفنـون الأستـاذ محمـد الشدِّي تكريـم الجمعيـة لـه ضمن الـرواد لجهوده المخلصـة بعد وفاته مباشـرة، الأمر الذي طرح حينئذ سؤالاً بليغـاً، مفاده هل سيهتم الموتـى بالتكريم المتأخـر؟؟ أم إن الموت شرط لتكريم المبدعين؟!!

الاقتباس والسرقة الأدبية

الحدود الفاصلة



اقتباس، استعارة، استلهام، أو بكل بساطة سرقة؟
لكل من هذه التعابير دلالته، ولكن الجوهر واحد. فلا يستعمل أي منها إلا عند وجود سمات مشتركة، وأحياناً هي نفسها، بين نتاجين إبداعيين، أحدهما سابق الآخر، أي أن الثاني يحاكيه أو يستوحيه، أو يسرقه جزئياً أو كلياً وينسبه إلى نفسه.
عن الاقتباس ومكانته في تاريخ الآداب والفنون، والحدود الفاصلة بينه وبين السرقة، تقدِّم القافلة هنا أربعة إسهامات مختلفة تتناول هذه القضية التي قد تكون أطول القضايا الثقافية عمراً، وأكثرها إثارة للجدل أمام أعمال إبداعية عديدة في شتى الميادين.

1 الاقتباس وشكسبير.. ومعاني الجاحظ الملقاة على الطريق

إبراهيم العريس*



قد يكون من المفيد أن نبدأ بالتذكير بواحدة من أغرب الدراسات الأدبية التي ظهرت في أواسط القرن العشرين. وفيها قال مؤلفها، وهو ناقد إنجليزي، «إن الموضوعات الأساسية لكل الأعمال الأدبية والفنية لا يتعدى تعدادها ستة وثلاثين موضوعاً. ومن هنا فإن كل إبداع العالم، شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً، وفي كل زمان، يدور حول هذه الموضوعات». أما المهم، فهو كيف يعالج كل مبدع الموضوع نفسه، معالجة مختلفة عمن سبقه، ممهداً الطريق لمن سوف يأتي بعده ليخوض اللعبة بدوره على نحو مختلف.

قد يكون في هذا الكلام شيء من المبالغة، لكنه في نهاية الأمر منطقي. ومن دون أن تجدنا في حاجة إلى تعداد تلك الموضوعات التي يتحدث عنها هذا الناقد، ننتقل إلى مثال حي قد يعبِّر وحده عن هذه المسألة برمتها، والمثل هذا له اسم كبير: وليم شكسبير.

العبقرية والاقتباس

إن وليم شكسبير هو في المقاييس كافة وحسب كل استطلاعات الرأي، وحسب كل رصد لحضور أي فنان أو أديب في كل العصور التي تلت حقبة ظهوره، هو أعظم كاتب مسرحي أنجبه الإنجليز. وهو على الأرجح واحد من أعظم عشرة أو عشرين كاتباً أنجبتهم البشرية في تاريخها. ومع هذا ليس من بين النصوص العديدة، المسرحية خاصة، التي كتبها صاحب «هاملت» و«عطيل» و «ماكبث» وغيرها من الروائع، أي نص كان هو مبتكره الأصلي. كل ما كتبه شكسبير هو «إعادة تفسير» و«حكي من جديد» لأحداث أو منتجات فكرية أو أدبية، كانت موجودة من قبل. أخذها، اشتغل عليها، أعاد صوغها ثم دفع بها إلى ممثليه وجمهور مسرحه ثم إلى المطابع فحملت اسمه إلى الأبد. من هنا نعرف أن هاملت وروميو وجولييت وتاجر البندقية ودانكان وليدي ماكبث وعشرات غيرها من وجوه كانت لها حياتها السابقة، الحقيقية إن كانت مستقاة من التاريخ، والوهمية إذا كانت من إبداع كتّاب سابقين. وجدها شكسبير «ملقاة على الطريق»، إذا استعرنا هنا مسألة المعاني التي كان يتحدث عنها شيخ التراث النثري العربي الجاحظ، استحوذ عليها وعاد ليوظفها في كتاباته.

من ناحية مبدئية يعد هذا، في أقصى الحالات «سرقة» أدبية. لكنه في تعبير أخف وطأة «اقتباس». غير أن الواقع يقول لنا مع ذلك إن في كل هذه الأعمال الشكسبيرية يتجلى أمر أساسي: عبقرية شكسبير. فكيف نوفق هنا بين مسألة العبقرية التي يترتب عليها أن يكون ثمة خلق وابتكار أصلي، وبين واقع تعامل شكسبير مع حكايات وأحداث تاريخية وشخصيات سابق وجودها على وجوده؟

وهنا ندخل في صلب قضية الاقتباس. وربما في قلب مسألة التنويع أيضاً، والتنويع هذا يحضر عادة في الموسيقى حيث «يستعير» المؤلف الموسيقي جملة لحنية من سلف، ويعيد الاشتغال عليها. ولعل حال يوهان برامز أوضح مثال، إذ نجد من أعماله «تنويعاً على نشيد هنغاري» بل نجد أيضاً تنويعاً على لحن قديم له. وكذلك نجد أن عمل باخ الشهير المسمى «تنويعات على غولدبرغ» إنما هو إعادة اشتغال على جمل موسيقية سابقة.

بين الاقتباس والسرقة

غير أن هذا كله يجب أن تكون له حدوده، فالخط الفاصل في هذا المجال بين «الاقتباس» و«السرقة» الصريحة، واهٍ للغاية. وتحضرنا هنا حكاية ذلك الموسيقي الذي جاء مرة إلى توسكانيني يسمعه لحناً وضعه. وإذ راح الموسيقي يعزف اللحن أمام توسكانيني، راح هذا يرفع قبعته تحية بين الحين والآخر. وفي النهاية توقف

* صحافي وباحث



الموسيقي الشاب عن العزف والتفت إلى المعلم الكبير يسأله، باستغراب، لماذا يرفع قبعته؟ فأجابه: «تحية لكل الموسيقيين الذين مرّوا أمام سمعي». وكان يعني بهذا طبعاً، أن ما سمعه إنما هو تجميع لجمل موسيقية «اقتُبِسَت» من عدد من الموسيقيين، بشكل فاضح يتجاوز مسألة التنويع والاستلهام والاقتباس.

لكن الاقتباس ليس سرقة بالطبع، ولا سيما حين يقر المبدع بذلك! وحين يكون العمل المقتبس أشهر من أي توضيح في شأنه. وهنا أيضاً نجد ألاَّ بأس من الحديث عن حال بعض الجمل الموسيقية التي كان موسيقار الجيل محمد عبدالوهاب «يستعيرها» من موسيقيين عالميين ويدمجها في ألحانه، هنا وهناك. إن هذه الممارسة التي تعد رائجة في مجال الفنون، جرَّت على صاحب «كليوباترا» و«الغندول» تهماً وصلت إلى منظمة اليونسكو، مفادها أن هذا الفنان الكبير «لطش» من جوزيبي فردي في «أهون عليك» ومن بيتهوفن في أول نوطات أغنيته «أحب عيشة الحرية» وما إلى ذلك. وراجت هذه التهم حتى اليوم الذي عثر فيه مهتم بالموسيقى على إعلانات قديمة عن ظهور أسطوانات لعبدالوهاب، تحمل إضافة إلى اسم الأغنية عبارات مثل «ويتضمن اللحن موسيقى مأخوذة من مسيو فردي» ليتبين أن عبدالوهاب كان يفعل هذا عن قصد ودراية، أولاً لحبه لتلك الجمل، وثانياً لأنه كان يبتغي تعويد أذن المستمع العربي على تلك الألوان الموسيقية الغربية.

وهنا تحضرنا حكاية جديدة: في الستينيات «لحَّن» الأخوان رحباني أغنية جديدة لفيروز هي «يا أنا..يا أنا» اقتُبِس لحن بدايتها من السيمفونية الأربعين لموزارت. وكان الأمر، عند هواة الموسيقى وحتى العاديّين منهم، أفصح من أن يقولاه. ومع هذا قالا وكتبا على أسطوانة الأغنية نفسها إن اللحن لموزارت. وحدث حينئذ أن صحافياً لم يقرأ هذا الكلام، وذات يوم استمع بالصدفة إلى سيمفونية موزارت، ولم يكن يعرفها! فاعتقد أن أحداً ما سرق موسيقى الرحابنة. وحين فاتح أصدقاء له بالأمر، أفادوه أن الموسيقى لموزارت الذي عاش قبل منصور وعاصي الرحباني بقرنين. فإذا به ينقلب ضد هذين ويكتب بالمانشيت العريض في صحيفته ما معناه أن الرحبانيين سرقا موزارت!

هنا يتجلى خيال الفنان

هناك خلط فاضح بين السرقة والاقتباس وحتى «التحية»، إذ إن ثمة مبدعين يدخلون في أعمالهم

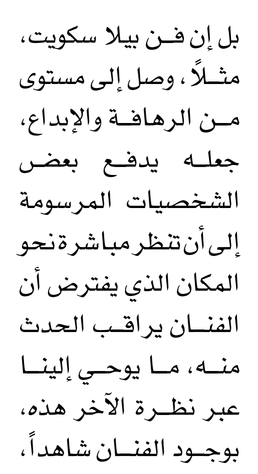
اقتباساً صغيراً عابراً من أعمال يحبونها لسابقين، على سبيل التحية.

غير أن الأهم من هذا طبعاً، يبقى الاقتباس ممارسة إبداعية حقيقية وأصيلة. ومهما يكن، فإن هناك عدداً كبيراً من أنواع الاقتباس، أهمها الاقتباس عن السابقين في الصنف الإبداعي نفسه. وهو يراوح بين اقتباس فكرة أساسية: كأن يقتبس نجيب محفوظ مثلاً، الفكرة الأساسية -كتابة تاريخ عائلة على خلفية الأحداث التي تعيشها بيئتها-، في روايته الأشهر «الثلاثية» عن «ساغا آل فورسايت» لغاسورتي، أو عن «بوديروك» لتوماس مان، أو يقتبس جيمس جويس روح الشخصية الأساسية في روايته «يوليسيس» عن الإلياذة.

يجب أن تمر المادة الفنية المقتبسة في خيال الفنان ليُعَد مبدعاً كبيراً لا أن ينقل المادة المقتبسة حرفياً

وهناك الاقتباس من أحداث ووجوه تاريخية، كأن تلهم شخصية جان دارك، كتَّاباً مثل شيلر وبرنارد شو وحتى برتولد بريخت. وهنا نفتح هلالين لنذكر أن مجرد المقارنة بين ما كتبه كل من هؤلاء للمسرح انطلاقاً من شخص البطلة الفرنسية المناضلة وعلاقتها بالإنجليز، يكفي في ذاته لتفسير هذه الممارسة كلها. وذلك من خلال تفسير كل واحد لدوافعها وحكايتها، تفسيراً يساير فكره وعقيدته وما إلى ذلك.

وهناك الاقتباس من الطبيعة، كما في الرسم والموسيقى، كأن يدمج المؤلف الموسيقي في عمله أصواتاً توحي بها الطبيعة إليه، (ينطبق هذا بشكل خاص على كل افتتاحيات أوبرات ريتشارد فاغنر)، أو ينقل الفنان الانطباعي ما يراه من الطبيعة في لوحته. بيد أن هذا النقل يجب ألاَّ يكون حرفياً. بل، لكي يمكن أن نعدَّ الفنان مبدعاً كبيراً، لا مجرد حِرَفي ماهر، يجب أن يمر بمرشّح أساس هو خيال الفنان الذي يحكم نظرته. فحين يرسم إدوار مانيه «أشخاص على شرفة» أو يرسم بيلا سكويت لوحة تمثل استسلام المدافعين عن مدينة أمام المنتصرين، لا يكون لدينا أي شك في أنهما ينقلان من الواقع أو من التاريخ، لكن ما ينقلانه هو المظهر فقط، أما إبداع كل منهما فيكون في المشاعر التي يضفيها على ما ينقل، من العلاقات التي يوحي بوجودها بين الشخصيات.

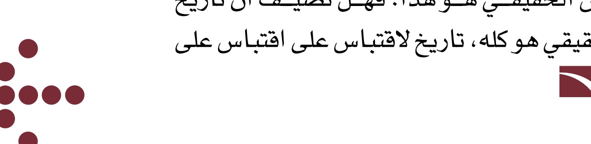


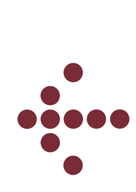
بل إن فن بيلا سكويت، مثلاً، وصل إلى مستوى من الرهافة والإبداع، جعله يدفع بعض الشخصيات المرسومة إلى أن تنظر مباشرة نحو المكان الذي يفترض أن الفنان يراقب الحدث منه، ما يوحي إلينا عبر نظرة الآخر هذه، بوجود الفنان شاهداً، غير محايد، على الحدث. إنه هنا ينقل الواقع، لكن وجوده هو الذي يضفي على هذا الواقع معاني لا يراها أي شخص آخر. وفي يقيننا أن سر اللعبة الفنية كله هنا في هذه النظرة، في لعبة إعادة التفسير.

تاريخ متواصل

فحين ينقل أكيرا كوروساوا، المخرج الياباني الكبير، رواية «الأبله» لدوستويفسكي، أو مسرحية «ماكبث» إلى السينما فإنه إنما يعيد خلق العمل من جديد، ويكون بهذا حلقة في سلسلة متتالية جوهرها هذا العمل. فكل نقل لشيء هو إعادة تشكيل وتفسير له. بل إن في وسعنا أن نوصل هذا المنطق إلى غاية إضافية: إن قراءة قارئ عادي عملاً ما، إنما هي إعادة تشكيل له من جديد، وإعادة تفسير. فشكسبير يستقي موضوعه من سلف له، كان اقتبسه بدوره من سلف آخر أو من التاريخ الحي. ثم حين يقدِّم مخرج مسرحي أو سينمائي عملاً لشكسبير فهو إنما «يقتبسه» بدوره في فنه وعلى طريقته، متملكاً إياه مثل تملك أي مبدع لمعاني الجاحظ الشهيرة. إذ حين يقول الجاحظ «إن المعاني ملقاة على قارعة الطريق» فإنه بكل وضوح يتحدث مباشرة عن مسألة الاقتباس: يمكن لأي مبدع أن يلتقط تلك المعاني ليعيد صوغها في تعبير جديد.

والاقتباس الحقيقي هو هذا. فهل نضيف أن تاريخ الفن الحقيقي هو كله، تاريخ لاقتباس على اقتباس على اقتباس؟





2 الاقتباس في الموسيقى.. الأكثر شهرة وإثارة للجدل

إلياس سحّاب*



مع إن تاريخ الفنون قد عرف منذ القدم ظواهر التأثر العام لشعوب بشعوب أخرى، كما عرف ظواهر تأثر أجيال فنية بالأجيال الفنية التي سبقتها، ومع إن الشائع والعادي تأثر فنانين بفنانين آخرين من أبناء الجيل ذاته، وفي حضارة وثقافة الشعب الواحد، ومع إن حالات التأثر هذه، بين الشعوب وبين الفنانين، كانت في كثير من الأحيان تتخذ شكل الاقتباس المباشر وغير المباشر، الواعي واللاواعي، في جميع الفنون، فإن ظاهرة الاقتباس الموسيقي هي التي شغلت العرب المعاصرين أكثر من غيرها من ظواهر الاقتباس في الفنون الأخرى، لسببين أساسيين:

الاقتباس ممكن من حضارة أخرى، أو من عصر سابق، أو بين موسيقيين من حضارة واحدة في العصر نفسه، وهو قديم في التاريخ

أولاً: لأن فن الموسيقى والغناء شغل العرب المعاصرين في القرنين الأخيرين (التاسع عشر والعشرين) أكثر مما شغلهم أي فن آخر.

ثانياً: لأن التطور الكبير الذي شهدته الموسيقى العربية والغناء العربي في مرحلة النهضة الأولى، في القرن التاسع عشر، والنهضة الثانية، في القرن العشرين، قد شهد بروزاً واضحاً لحالات التأثر والاقتباس، لا سيما عند المجددين الموسيقيين الذين احتكوا بالموسيقى العثمانية في عاصمة الإمبراطورية الأستانة في القرن التاسع عشر، وبالموسيقى الأوروبية الكلاسيكية والشعبية والخفيفة، في القرن العشرين.

لمحة تاريخية عن التأثر والاقتباس

يشيع خطأ الاعتقاد بأن التأثر والاقتباس، في الموسيقى بالذات، نقيض للأصالة. غير أن وقائع تاريخ الموسيقى في نهضات جميع الشعوب، بما في ذلك النهضة الموسيقية العربية بمختلف مراحلها منذ فجر النهضة العربية وحتى يومنا هذا، تشير إلى أن ظواهر التفاعل مع الحضارات الموسيقية عند الشعوب الأخرى، أخذاً وعطاءً، كانت أساسية، حتى في أكثر المراحل قدماً في التاريخ، وأكثر المراحل ازدهاراً. فتاريخ ولادة الشخصية التاريخية المميزة للموسيقى العربية في الحجاز أولاً ثم في بلاد الشام، في عهد الدولة الأموية، وفي بغداد العباسية، تشير بوضوح إلى تأثر الموسيقيين العرب بالحضارتين الموسيقيتين البيزنطية والفارسية، ثم حدث التداخل الحضاري الكبير في الموسيقى بالذات طوال القرون الثمانية من عمر الدولة العربية في الأندلس، حين دخلت عناصر موسيقى بعض الشعوب الأوروبية (على بدائيتها في ذلك الوقت) في تطعيم شخصية الموسيقى العربية الوافدة إلى الأندلس أساساً مع زرياب، القادم من قلب الحضارة العربية في بغداد، ثم تحولت الموسيقى العربية الأندلسية بكامل عناصرها إلى قاعدة حضارية أساسية، قامت على أساسها نهضة الموسيقى الأوروبية الكبرى في القرون الوسطى، حتى القرن السادس عشر.

في القرنين التاسع عشر والعشرين

ومع إن الحياة الموسيقية في مصر قد شهدت في القرن التاسع عشر بؤرتين للتأثر بالموسيقى الأوروبية، من خلال بعثات محمد علي لدراسة الموسيقى العسكرية الأوروبية في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وإنشاء دار الأوبرا المصرية مع افتتاح قناة السويس في عهد الخديو إسماعيل (1869م)، فإن طبيعة الموسيقى العربية الشرقية، مالت إلى التفاعل والاقتباس خلال رحلات كبار الموسيقيين المصريين إلى الأستانة، وأشهرها رحلات عبده الحمولي ومحمد عثمان. وليس هناك دراسات تشير بوضوح ودقة إلى أن الحمولي وعثمان قد نقلا ألحاناً تركية أو عثمانية نقلاً كاملاً أو جزئياً،

* كاتب وناقد موسيقي



أرشيف خاص

محمد عبدالوهاب وفرقته في استوديو بيضافون سنة 1932م

وأدخلاها في إطار أعمالهما الموسيقية، لكن المؤكد أنهما نقلا مقامات موسيقية لم تكن في الموسيقى العربية موجودة أو كانت نادرة الاستخدام، مثل مقامات: الحجاز كار كورد والنهاوند والعجم. وقد أدى هذا النقل إلى إثارة غلاة المحافظين من موسيقيي ذلك العصر، حتى أن هؤلاء اتهموا الحمولي وعثمان بالتخريب لاستخدامهما هذه المقامات الغريبة على الأذن العربية في ذلك الوقت.

وفي مطلع القرن العشرين، راحت نوافذ التفاعل وأبوابه تنفتح بين مصر ومحيطها العربي (خاصة بلاد الشام)، فكانت رحلة سيد درويش الفنية الطويلة إلى حلب، عاصمة الموسيقى العربية في بلاد الشام، حيث استوعب الرصيد الأساسي من التراث الموسيقي. حتى أن بعض الموشحات التي تحمل في مصر اسم سيد درويش، ما زال أهل الموسيقى في حلب إلى يومنا هذا يعدونها من التراث الحلبي الذي نقله سيد درويش إلى مصر، وأشهرها موشح «يا بهجة الروح». غير أن ذلك يقتضي منا القول إن بعض المقطوعات الغنائية الشهيرة التي تدخل في إطار ما يسمى «القدود الحلبية» هو نقل لأعمال غنائية مصرية من القرن التاسع عشر، وأشهرها على سبيل المثال «آه يا حلو، يا مسليني» التي لحنها شيخ ملحني القرن التاسع عشر في مصر، عبدالرحيم المسلوب.

عبدالوهاب وفريد الأطرش ومحمد فوزي

غير أن باب الاقتباس الموسيقي الذي نتحدث عنه الآن، فتح على مصراعيه في الربع الثاني من القرن العشرين، عندما نضجت ابتداءً من عقد الثلاثينيات آثار احتكاك الموسيقيين العرب المعاصرين بالموسيقى الأوروبية، وعندما اكتمل الانتقال التاريخي الكبير في الموسيقى العربية من النهضة الأولى (القرن التاسع عشر) إلى النهضة الثانية (القرن العشرين)، وهي النهضة التي كان من أبرز عناصر التجديد فيها، الانتقال من التخت الموسيقي (المكون من أربع أو خمس آلات فقط) الذي يقتصر دوره على مرافقة المغني وترداد ما يؤديه بصوته، إلى الأوركسترا الكبيرة المستعارة أساساً من الموسيقى الأوروبية ونهضتها التي نضجت عبر ثلاثة قرون ونيف.

اندفع كل الموسيقيين العرب الذين التزموا تماماً استخدام الأوركسترا الكبيرة، إلى فتح آذانهم وخيالهم

الفنـي على آفـاق التعبيـر الواسعـة التـي تتيحها هذه الأوركستـرا، وعلى إبداع ثلاثة قـرون متواصلة لعباقرة الموسيقـى الكلاسيكيـة مـن الأقطار الأوروبيـة كافة، ووصـل التأثـر بهذا الإبـداع أحياناً إلى حـد الاقتباس، وهذا إغـراء قلَّما نجـا منه ملحن عربـي كبير، خاصة إذا كان ذا نزعـة تجديد جريئـة، وموغلاً في استخدام طاقـات الأوركستـرا الكبيـرة. ومـع إن الاقتباس الموسيقي ارتبط، أكثر ما ارتبط في أذهان عامـة المستمعيـن، بالموسيقـار محمـد عبدالوهاب؛ لأنه كان الأكثر صراحة وجرأة في تلـك الممارسة، التي لـم ينكرها أبداً، إلا أن الاقتباس مـن الموسيقـى الأوروبية الكلاسيكية، وحتـى الخفيفة، هو كما يؤكد التاريخ الدقيق للموسيقى العربية في القرن العشرين. عادة مارسهـا، بنسبة أو أخرى، كل المجددين الذين استخدموا الأوركسترا الكبيـرة، ومنهم علـى سبيل المثـال فريد الأطرش ومحمد فوزي، وحتى كمال الطويل ومحمـد الموجـي ومنير مراد فـي القاهـرة، والأخوان رحبانـي وزكي ناصيف وتوفيق الباشا وخالد أبو النصر في لبنان.

لم يسمح أي من الموسيقيين العرب الكبار لنفسه بنسبة من الاقتباس تبيح التشكيك بمكانته الإبداعية وأصالته، مثلما يوحي متطرفون في كتابات سطحية

ومـع إن هـذه الأسطـر لا تكفـي لاستعراض شامـل لظاهرة الاقتباس، التي يحلـو لبعض غير المتعمقين جعلهـا رديفاً لمـا يسمونـه السرقـة الموسيقية، فإن الدراسـة الموضوعيـة الدقيقـة والمقارنـة الجـادة بيـن الأعمـال الموسيقيـة العربية التـي اعتمدت في جزء منها علـى الاقتباس، وبين الأعمـال الموسيقية الأوروبيـة الأصلية، تؤكـد أن الاقتباس كان على أنواع ودرجـات متفاوتة، وأن أياً مـن كبار الملحنين العرب الذيـن مارسـوه، لـم يتجـاوز الاقتبـاس فـي مجمل أعمالهـم نسبة، في الاعتماد علـى الجمل الموسيقية المقتبسـة، تسمح بالتشكيـك بمكانتهم الإبداعية، أو أصالتهـم الإبداعية، كما يذهب بعض المتطرفين في هذا الموضوع، الذين يغلب عنصر الإثارة والسطحية على كتاباتهم.

حاولـت بعض هـذه الكتابـات إيجـاد معيـار موسيقي «علمـي» لرسم الحـدود المسمـوح بها وغيـر المسموح بها في الاقتباس، فاستعـارت مقولة نسبتها إلى منظمة اليونسكـو العالمية، تشير إلى أن الحـدود المسموح بها للاقتباس هـي أربعة قياسات (موازيـر) موسيقية، أما مـا يتجاوز ذلك، فيعد انتحالاً وسرقة يفترض أن يعاقب عليها قانون الملكية الفكرية.

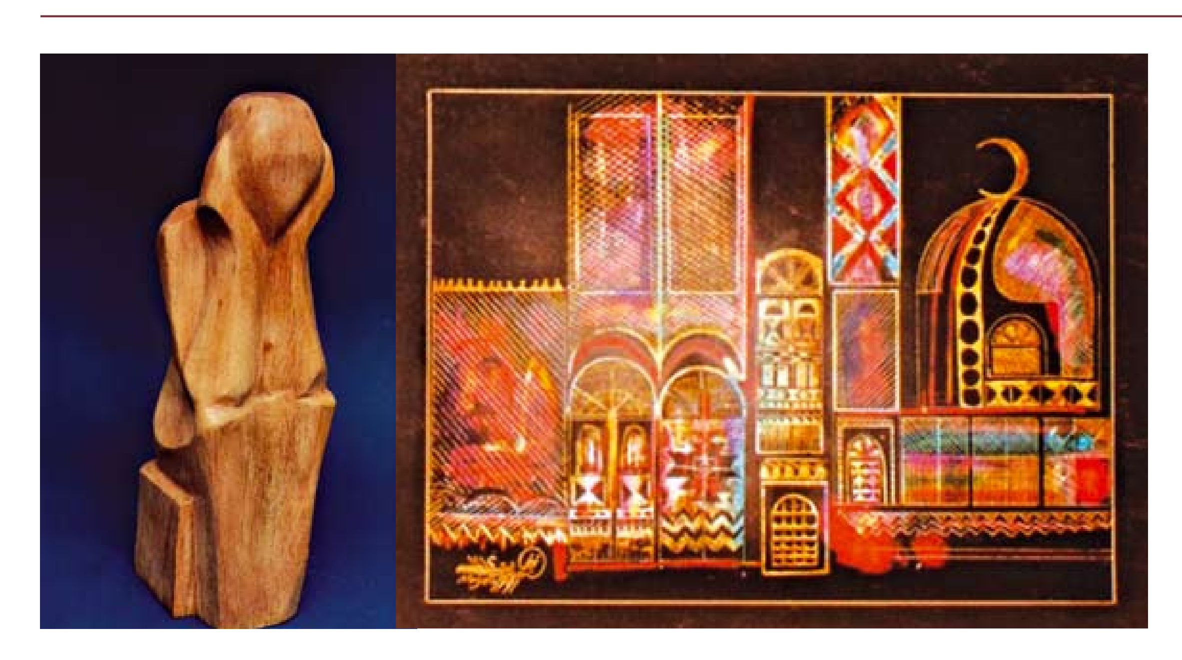
لكـن هـذا المعيـار العلمي الجـاف لا بـد أن يحل محله معيـار فني إبداعـي بحت، وإلا فلـن يكـون بإمكاننا أن نفهـم أعماق ظاهرة الاقتباس فـي الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية حتى بين عباقرة تلك الموسيقى.

إذ إن بعض أعمال العبقـري الموسيقي الأكبر باخ مثلاً هـي اقتباس مشهور ومطـول من أعمـال لموسيقي من أسلافـه هو بوكستهـودة، كما لا تخلو أعمـال موزار من اقتبـاس واضح عن سلفه هايدن. وكذلك بتهوفن اقتبس المدخـل الشهير لسمفونيتـه الخامسة (الـذي اقتبسه عنـه عبدالوهاب فـي مقدمة أحب عيشـة الحرية) عن رقصـة إيطالية، وخلاصة القـول هي أن عدد القياسات الموسيقيـة المنقولة ليس هو الـذي يسمح بالتمييز بين السرقـة الفنيـة والاقتبـاس الفني الطبيعـي والممارس فـي كل حضـارات الشعوب الحية. لكـن المعيار الأجدر بالصفة العلمية، هو الذي تقاس به درجة نجاح (أو عدم نجـاح) الموسيقـي المقتبس في جعـل اقتباسه محركاً لإبداعه الشخصـي، لا أن يكون عمله بلا أي قيمة فنية، سوى قيمة ما اقتبسه عن سواه.

ولـو طبَّقنا هـذا المعيار الموضوعي، علـى اقتباس كبار الملحنيـن العـرب، إما تأثراً بعضهم بالبعـض، أو تأثراً بالموسيقـى الأوروبيـة الكلاسيكيـة، فسنجـد أن ليـس هنـاك ملحن عربي كبير ذو قيمـة، استمد قيمته الفنية مـن الاقتبـاس، أو تجاوز في ذلـك حـدود التأثر الفني المعمول به في كل العصـور، وفي كل الحضارات، ولدى كل الشعوب، وفي كل الفنون، وعند أكبر الفنانين، وليس فقط في الموسيقى.

3 حول الاقتباس في الفن التشكيلي

محمد شرف*





لا بد بدايةً، من إقامة الفرق بين الاقتباس الفني وما يعنيه من إنتاج عمل معيّن بحسب معايير متشابهة، أو قريبة من الأصل الذي يصبح أحياناً أقرب إلى قاعدة يُرتكز إليها، أو كاستعادة لفكرة ما، وإعادة صوغها على نحو متراوح في اختلافه عن ذاك الأصل، خلافاً للنسخ أو التقليد، وما يؤديان إليه من إعادة إنتاج العمل في شكل شديد الشبه أو مطابق للأصل، ولا تعيّن درجة الاختلاف بينهما سوى مهارة الناسخ أو المقلّد.

وطبيعي أن يشهد تاريخ الفن التشكيلي عدداً من حالات الاقتباس ذات وجوه وأنماط وأساليب مختلفة، فتصعب الإحاطة بكل مراحلها وتفاصيلها. ولذا فسنتعامل مع هذا الموضوع على نحو انتقائي بدءاً من عصر النهضة.

يتفق المؤرخون، أو عدد منهم، على أن عام 1296م بداية لعصر النهضة الأوروبية، في المجال الفني على الأقل، وهو العام الذي شرع فيه الفنان الإيطالي جيوتو برسم جدارية كبيرة في مدينة أسّيز. وكان هذا التاريخ بداية للمراحل الأولى من العصر الذي شهد، على نحو لافت، معالجة جملة من الموضوعات ذات الطابع الديني. فقد اشتد الطلب على فناني ذلك العصر لا سيما البارزين منهم، لتناول موضوعات معينة، وكان التركيز عليها أكثر من سواها لكونها تعبِّر عن حقب وأحداث معينة من التاريخ. نفذ تلك الأعمال فنانون كبار أمثال ساندرو بوتيتشللي وفيليبو ليبي وبيروجينو ورافائيل وميكال أنجلو وآخرون. وقد تطابقت أعمالهم في تأليفها وفي طريقة توزيع عناصرها، إلى حد ما، مع الأوصاف والتفاصيل الواردة في الكتب أو على ألسنة المؤرخين. هذا الأمر جعل شخصيات تلك اللوحات معروفة وشبه معلومة، وكذلك الأمكنة التي كانت، ذات يوم، مسرحاً لأحداث تاريخية ترسَّخت في الأذهان ضمن معطيات اجتماعية وجغرافية معلومة أيضاً.

وإذا كنا نلحظ أشكالاً متعددة من الاقتباس في لوحات أولئك الفنانين، فإن السبب يُعزى أولاً إلى التطابق النسبي بين أعمالهم مع التوصيف التاريخي الذي ذكرناه، كذلك يمكن تفسير التشابه بين بعض أعمالهم على أساس عودة «الطالب» إلى أعمال «الأستاذ». فليوناردو دافينشي تتلمذ على فيروكيو، ورفائيل تتلمذ

* أستاذ جامعي وناقد فني

على بيروجينو، وتتلمذ آخرون على من سبقهم من فنانين، والتلميذ يقلّد معلّمه عادةً أو يقتبس عنه أسلوباً فنياً، أو طريقة معينة في رسم التفاصيل، أو نمطاً تأليفياً، والتشابه بين أعمال هذا وذاك ليس سوى نتيجة لهذا الواقع. وعلى سبيل المثال لا الحصر، نلاحظ أن ميكال أنجلو كان قد وقع تحت تأثير لوكا سينوريللي ولو على نحو عام وشمولي، أو مفصَّل أحياناً، إذ كان قد عاين ودرس جداريات هذا الأخير المرسومة في مدينة أورفيتو، قبل تنفيذ عمله الشهير الذي سيبقى محطة خالدة في تاريخ الرسم الجداري: سقف قبة «سكستين» في الفاتيكان، إضافة إلى أحد جدران القاعة الذي رسم عليه «الحكم الأخير». وفي كلا العملين، أي لدى سينوريللي وميكال أنجلو، هناك استحضار لكثير من الناس ضمن نمط شبه بانورامي.

ميكال أنجلو تأثر بأعمال لوكاسينوريللي بعدما عاين جدارياته ودرسها، قبل رسمه قبة سكستين في الفاتيكان

لم يقتصر التأثر المتبادل ومسألة الاقتباس في جميع أشكالها على فناني عصر النهضة، بل لقد ترك فنانو ذاك العصر، أثراً كبيراً لدى أجيال كاملة من الرسامين، امتدت مفاعيله حتى بروز التيارات الفنية الحديثة. لقد أحدث ظهور الانطباعية، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ثورة جديدة في عالم التشكيل، وولدت مذّاك تيارات فنية عديدة، كان كل منها الامتداد الطبيعي الأكثر تطوراً، وتناقضاً أحياناً مع التيار الذي سبقه، فيما يُعد استجابة طبيعية لمتطلبات وظروف اجتماعية وفنية مختلفة. وقد اتخذ كل من هذه الاتجاهات أسلوباً معيناً في التعاطي مع اللوحة، واتخذ الاقتباس ميزة الالتزام، في شكل أو في آخر، لخطوط أسلوبية تميز هذا التيار أو ذاك. ولو نظر البعض، من غير المتخصصين أو المهتمين في تاريخ الفن، إلى نتاج التكعيبيين لعسر عليه التفريق بين أعمال بيكاسو وبراك، في مرحلة من تاريخ الحركة التكعيبية. ولم يتوانَ بعض الفنانين ذوي الصلات بتيارات تشكيلية حديثة عن العودة إلى أعمال زملاء لهم من أجيال سابقة لمعالجة أعمال هؤلاء، ضمن المنحى التأليفي نفسه، ولكن من وجهة نظر ذاتية ومختلفة. وهذا الأمر ينطبق على فرنسيس بيكون، الفنان الإنجليزي الذي عاد إلى بعض أعمال فان جوخ ليرسمها، مرة أخرى، من زاوية بعيدة نسبياً عن النسخ التقليدي، لكنها تستحضر مناخاً معيناً، وكأن في الأمر ما يشير إلى رغبة بيكون في عيش لحظات الشعور نفسها التي عاشها فان جوخ. ولا يخفى علينا شعور الإعجاب الذي يكنّه بيكون له، فكلا الفنانين من طينة بشرية-فنية واحدة، وكلاهما غريب الأطوار... على طريقته.

لكن الحالة التي يجب التوقف عندها هي تلك العلاقة التي جمعت فن بيكون بنتاج بيكاسو، والتي استدعت أهميتها وعمقها إقامة معرض خاص في باريس في شهر أيار من العام الماضي، تحت عنوان: «بيكون-بيكاسو»، وإصدار كتاب خاص سمي «حياة الصور». فالدلائل التي تشير إلى الأثر الذي تركته أعمال بيكاسو في نتاج بيكون ليست قليلة. ويقدم هذا النتاج أمثلة ساطعة على مسألة الاقتباس مع الإشارة، مرة أخرى، إلى أن الحديث عن التقليد المباشر لن يكون في مكانه. فالتأليف الهندسي واللون الثنائي اللذان شغلا بيكاسو في عشرينيات القرن الماضي، إضافة إلى مقاربات أخرى لمسألة التشكيل، هي عناصر سنراها لدى بيكون في سنوات لاحقة.

في كثير من أعمال بيكون، خلال سنوات تكوّنه الفني، كان يمكن رؤية بيكاسو. الرأس الملوّن على نحو تعبيري، الذي عُثر عليه عام 1966م، وقام جدل حول تاريخ تنفيذه إلى أن عده دافيد سيلفستر من نتاج عام 1930 أو 1934م، يشهد لتلك العلاقة الأسلوبية ببيكاسو. وهناك وجوه أخرى «مشوّهة» تشكيلياً يعود بعضها إلى السبعينيات، أي مرحلة النضج الفني، تجمعها خطوط تأليفية بوجوه بيكاسو. ولدى معاينة أعمال المعرض، لا يصعب الاستنتاج أن تأثير بيكاسو لا يمكن حصره في نواحٍ جمالية، أو موضوعات أو أسلوب تعبير، بل يبدو لنا أن فن بيكاسو كان يسكن نتاج بيكون في مجمله بشكل أو بآخر. لا بد لنا من الاستنتاج، نهاية، أن الاقتباس في الفن التشكيلي ظاهرة شائعة، أما الحديث عن ضرورتها أو عدم ضرورتها فما زال موضع جدل. «الفنان الأكثر معاصرة يولّد أو ينتج ذاك الذي سبقه وفق منطق مخالف للصواب من التأثير المقلوب». يقول الكاتب والناقد بريزون في معرض كلامه عن تحليل ميك بال المتعلق بالمفهوم الشائع لمسألة «التأثير»، وفي هذه العبارة «الملغّزة» ما يكفي لوصف العلاقة الجدلية بين المقتبِس والمقتبَس عنه في مجال التشكيل الفني.

4 الاقتباس المسرحي

فائق حميصي*





يكـون الاقتبـاس المسرحي على مستوييـن أو صعيدين. الصعيد الأول هـو محض أدبي ويرتكز على إعادة كتابة قصـة مسرحية وتعديـل حيثياتها كي تتوافـق مع الفكر الفلسفـي أو الاجتماعـي السائد في عصـر مختلف عن العصر الذي كتبت فيـه. أما الصعيد الثاني فهو محض فني ويكون لأسباب تتعلّق برؤية إخراجية جديدة ومبتكرة تستدعي تعديل حيثيات الرواية أو حتى المسرحية.

فرض الاقتباس الأدبـي، تاريخيـاً، نفسه، تبعـاً لتبدل معتقدات الكتّاب وتطور مفاهيمهم، فكثير من الروايات الإغريقيـة أو الرومانية القديمة حيـث يسيطر الأبطال الأسطوريـون على الأحداث ومصائـر البشر، كان لا بد من إعـادة روايتها وفقـاً للمفاهيم الفكريـة التالية، ثم وفقاً إلى مفاهيـم المجتمع الصناعـي وصولاً لمفاهيم التحليـل النفسي ثم التحليـل المادي مـع انتشار الفكر الماركسـي أو الفكر العبثي بعيد الحرب العالمية الثانية ولا سيما في أوروبا.

أما الصعيـد الفني فبدأ مع تشـكّل نظريات جديدة في الإخـراج المسرحـي وفي أداء الممثـل لا سيما مع نهاية القـرن التاسع عشر وبداية القـرن العشرين وصولاً إلى تطـور التقنيات التكنولوجية واستخدامها ضمن عناصر الإخراج الفني (نهايةالقرن 20 وبداية 21).

* أستاذ تمثيل إيمائي

مـن هنـا لا يرى أكثـر المسرحييـن أن كلمـة «اقتباس» هي الكلمـة المناسبة لما يفعلونه، عندمـا يستندون في عروضهـم إلـى روايـة أو قصيـدة أو حـدث واقعي، بل يفضلون كلمة «مسرحـة» أو توليف، حين يستندون لعدة مصـادر في بنـاء عرضهـم المسرحـي. ويذهب بعض المخرجيـن إلـى استعمـال عبـارة الكتابـة الإخراجية لمسرحيـات كلاسيكيـة يـرون ضـرورة لإلغـاء مقاطع منهـا أو زيـادة مقاطع عليهـا تخدم صيغـة المسرحية المشهديـة. وعلـى سبيل المثـال إن اقتبـاس مسرحية لشكسبيـر وتحويلهـا إلى مغنـاة يستدعي، علـى الأقل، تحويل الحـوار إلى نصوص شعر يمكـن تلحينها، مثلما أدى تحويل «روميو وجوليت» إلى «باليه» إلى إلغاء النص بكامله.

والجديـر ذكره أننا لا نجد كلمة «اقتباس» في القواميس الخاصة بفن المسـرح إلا وتصاحبها كلمة مسرحي، أي نجـد عبارة «اقتباس مسرحي»، وتفسَّـر على أنها إعادة ترتيـب أو صياغة. وفي قواميس أخرى يسمون الاقتباس «إعـداداً». ولا نجد كذلـك كلمة «مقتبـس» ضمن قائمة العاملين في العرض المسرحي.

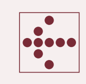
وعليه، يبدو أن المسرحيين لا يسألون إن كان اقتباسهم سرقـة أم لا، بـل يرون فـي إعادة الصياغـة المشهدية لمسرحيـة أو مسرحة رواية أو قصيدة أو حدث ما عملاً إبداعياً مبتكراً لا تنطبق عليه كلمة «اقتباس».

بعيداً عن التجني..

القديم حافل بالجمال والقيم



قيل عن الشعر القديم، ونعني الشعر الجاهلي وبداية العصر الإسلامي، إنه لم يحمل براعة في موضوعاته. وقيل إنه يدور حول معانٍ متكررة. وقيل عن الشعراء القدماء إنهم لا يحلِّلون عواطفهم، ولا يعرفون التغلغل إلى خفايا النفس الإنسانية؛ وقيل أيضاً إن ألفاظهم خشنة، موحشة كحياتهم البدوية وعالمهم البدائي! ربما كان هذا صحيحاً إذا ما نظر إلى ذاك الشعر بواحد من مناظير النقد المتعددة. لكن لنجاح طلعت رأياً آخر في ما قرأت من الشعر القديم تحدثنا عنه هنا.



لفتتني في الشعر القديم نواح استثنائية في روعتها وتأثيرها. فهناك شعر كثير فيه معان ووقفات إنسانية رائعة؛ زاد في روعتها، دون شك، صدق العاطفة.

وهنا، جئت ببضع أبيات، استوقفتني وطالما أعدت قراءتها، وهي ليست سوى نماذج لما يحويه الشعر القديم من قيم وجمال.

في الوقوف على الأطلال

نعرف أن الشاعر في العصور المتقدِّمة كان يبدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال وذكر الأحبة النازحين عن الديار، وأن هذه المطالع اختفت تدريجياً مع الزمن وحلَّت محلها أبيات تتناول موضوعات حضارية، أو خواطر أو آراء حكمية وما شابه ذلك. لكن على الرغم من كل الاحتفاء الذي حظيت به مطالع المتنبي أو أبي تمام، على سبيل المثال لا الحصر، لا أرى أن قول المتنبي:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم
وتأتي على قدر الكرام المكارم

أو قول أبي تمام:

السيف أصدق إنباءً من الكتب
في حدّه الحدّ بين الجد واللعب

لا أرى هذين البيتين أعمق وألصق بالنفس من قول الشاعر واقفاً على أطلال حبيبته:

حَيِّ المنازلَ، بين السَفح والرُّحُبِ
لم يبق غيرُ وُشوم النار والحَطَبِ

فانظرْ إلى هذا الاستهلال الخطابي المقتضب الرنَّان: «حيِّ المنازلَ!» وانظرْ إلى ما تحمله هذه الدعوة من لهفة ومحبة واندفاعة إنسانية حالما يقع بصر الشاعر على منازل أحبته بين «السفح» و «الرحب». ثم قارن كل ذلك بتلك النغمة الحزينة اليائسة المحبطة عندما لا يجد الشاعر من تلك المنازل سوى ما بقي من آثار النار والحطب والمواقد! لقد عبَّر الشاعر بهذه الكلمات القليلة عن عاطفتين صادقتين متناقضتين يثيرهما منظر واحد، ألا وهو منظر المكان أو ما كان عليه المكان الذي كانت تنزل فيه الحبيبة.

في وصف الحبيبة والناقة

في القصيدة نفسها يأتي الشاعر على وصف الفتاة التي يحبها. يقول إنها بيضاء، مدللة، بَرَهرهة أي بشرتها صافية اللون، تتزيَّن بالدر والذهب، وهي حوراء العينين، كبيرة العجيزة، محافظة على شرفها، هيفاء القد، ورُعبوبة أي ممتلئة الجسم إلى جانب كونها معتدلة الخلق (ممكورة القصب).

نعم... هي صفات معروفة ومكررة، لا جديد فيها، كما يتبادر إلى أذهان كثير من القرَّاء... ولكن لنسمعها كما أتت شعراً في هذين البيتين:

مِن كلّ بيضاءَ، مِكْسالٍ، بَرَهرهةٍ،
زانَتْ معاطِلها بالدُّرّ والذهَبِ
حَوراءَ ،عَجْزاءَ، لم تُقذَفْ بفاحشة،
هيفاءَ، رُعْبوبَة، مَمْكُورةَ القَصَبِ

نعجب لحشد هذه الصفات على هذا النحو المتلاحق المتناغم. لقد أبت عاطفة الشاعر الدفَّاقة إلا أن يسبغ على حبيبته كل ما يتخيله من محاسن قد تسبغ على المرأة.

ونتابع القراءة في القصيدة فيستوقفنا بيتان في وصف الناقة نراهما صدىً للبيتين السابقين:

مِن كلّ صهباءَ، معجالٍ، مُجمهرةٍ،
بعيدة الضفرِ من معطوفة الحقبِ
كَبداءَ، دَفقاءَ، محيالٍ، مُجمّرةٍ،
مثل الفنيقِ عَلاةٍ، رَسْلة الخببِ

هنا، لم يعد يهمنا أن نعرف معنى «كبداء» أو «مجمّرة» أو «معطوفة الحقب». نستطيع أن نقدِّر أنها صفات تتعلَّق بلون الناقة وسرعتها وعلوّها، بل نسارع لإعادة قراءة البيتين السابقين في وصف المرأة؛ فيذهلنا ذاك الإيقاع والتقسيم وتلك المقابلة والموازنة في الألفاظ والعبارات بين وصف المرأة ووصف الناقة. نحن هنا إزاء شاعر شغفه بناقته كشغفه بحبيبته! وليس هذا بالأمر العجيب لأن الناقة للبدوي هي أيضاً رفيقة حياته ودربه!

الرحيل مع السحاب

وللمطر في حياة الإنسان البدوي قيمة خاصة. فكيف إذا كان هذا البدوي شاعراً؟! وما عساه أن يقول في وصف السحاب يا ترى؟

بنفس طويل، ودقة لامتناهية وصف الشاعر السحاب في ثمانية أبيات متتالية: يقول إنه مستفرغ أي شديد الانصباب، وعندما تهبّ ريح الصبا يكثر ماؤه ويشبهه، لثقله، وزحفه البطيء بسير الإبل التي أنتجت حديثاً. فهو يضيء في البرق كالمصابيح أو يبدو وكأنه خاصرتا فرس بيضاوان!

سقى الله أرضاً، خالدٌ خير أهلها
بمستفرغ، باتَتْ عزاليه تَسْحلُ
إذا طعنتْ ريحُ الصبا في فُروجه
تحَلَّبَ ريّانَ الأسافل، أنْجَلُ
إذا زَعْزَعَته الريحُ، جَرّ ذيوله
كما زحفت عُوذٌ، ثقالٌ، تُطْفلُ
مُلِحّ كأنّ البرقَ في حَجَراته
مصابيحُ، أو أقرابُ بُلقٍ، تَجَفّلُ

لكن لن يخطر ببالنا أن الشاعر سيرافق هذا السحاب في مسيرته وينتقل معه من مكان إلى مكان بقلبه وشعره: فبينما هو متجه إلى اليمامة، تصادفه ريح الجنوب فتُحوِّل وجهته ناحية «لعلع» و «القرنتين» فيسقيهما؛ ثم يتحمل ويغادر إلى مرتفعات «الحزن» التي بدورها تمتلئ من أمطاره، ثم يتوجه إلى «الدهناء» ولا يزال مُلِثّاً مُفعماً بالماء كأنه مُحمَّل بالمتاع الثقيل تصاحبه أصوات الرعد كالجلاجل، إلى أن يحل في نهاية المطاف بـ «المَعْرَسانيات» ثم بـ «رَوْض القطا» حيث تسمع أصوات الرعد مشابهة لأصوات الإبل المُطفِلة الممتلئة الضروع! فلنتابع هذه الرحلة شعراً:

فلمّا انْتَحى نحو اليمامة، قاصداً،
دَعَتهُ الجَنوبُ، فانثنى يَتخَذّلُ
سقى لعلعاً والقرنتين، فلم يكدْ
بأثقاله، عن لَعْلَعٍ، يتحمّلُ
وغادرَ أُكَمَ الحَزْنِ تطفو كأنّها
بما احتفلتْ منه، رَواجِنُ قفَّلُ
وَشَرَّقَ للدهنا، مُلِثٌّ، كأنّه
مُحَمّلُ بزٍّ، ذو جلاجلَ، مُثقلُ
وبالمَعْرَسانيّات حَلّ، وَأَرْزَمَتْ
بِروضِ القطا، منه، مَطافِلٌ حُفّلُ

أولم نشعر بأن رحلة السحاب هذه ليست سوى رحلة الشاعر بين هذه الأمكنة الحميمة؟ أو لم يسقط الشاعر نفسه على السحاب وجعله «ينتحي» و«يتحمَّل» و«يغادر» و«يشرِّق» و«يحلّ» كما يفعل هو في تنقّله الدائم من مكان لآخر؟

الحساسية في وصف الحيوان

سأذكر، أخيراً بضعة أبيات في وصف الحمار الوحشي. وقصة الحمار الوحشي وأُتُنه عند ورودها الماء من القصص الموجودة بكثرة في القصائد الطويلة الكلاسيكية. لكن المميز، هنا، تلك الصفات الإنسانية التي رآها الشاعر في الحمار الوحشي. لقد رآه، بعدما اشتدّ عليه العطش، بسبب اشتداد الحر ويباس المرعى، واقفاً على مرتفع يراقب من كثب وقد أصبح كالمحموم من لفح الشمس:

فظلَّ مرتبئاً، عطشانَ، في أمَرٍ
كأنّ ما مَسّ منه الشمسُ مَمْلولُ

وفي وقفته هذه حيرة: هو يفكر أي مكان أنسب للورود بعدما نشفت المياه القريبة: أهو «بطن الغيل» أم «بحر عانة»؟:

يقسم أمراً: أبطنَ الغيل يُوردُها
أمْ بحرَ عانةَ، إذْ نَشْفَ البراغيلُ

وعزم على أمره عند الأصيل، وقرر أن يوردها بحر عانة لأن الارتواء من مائه لا يعادله ارتواء آخر:

فَأجْمَعَ الأمرَ أُصْلاً، ثمّ أوردها
وليس ماءٌ بِشُربِ البحرِ معدولُ

فانطلق بهن منحدراً بخفَّة وسرعة:

فهاجَهنّ على الأهواء منحدرٌ
وَقْعُ قوائمه في الأرضِ تَحْليل

الشاعر هنا وضع الحيوان مهموماً أمام المشكلة في البيت الأول، ثم صوَّره مفكِّراً محتاراً في البيت الثاني، وجعله مقرِّراً عازماً في البيت الثالث، وجذلاً مسروراً في البيت الرابع. فأي حيوان هذا؟!

وبعد ذلك كلّه يأتي من يقول: «ألفاظ موحشة» و«صور محدودة»، و«معانٍ متكرِّرة»!!

آخر حماسات أبي تمام

عبدالله الوشمي*

سيد الشعر
واللغة المشتهاة
ويا صانع الأبجدية
قم غرِّد الآن
إنَّ بنا غابة من ضجرْ
سيدي،
باسمك الآن أفتح قارورتي
فأفاجئ وجهك إنَّ
الملائك ترفل حول قصيدتنا
وأنا لا أحبُّ الأفولَ
ولكنني مغرمٌ بالقمرْ

***

سيدي،
بقاياك هاهي تلمعُ
في قاع فنجاننا
نحدّقُ نبصرُ
عُريَ القصيدة، رقص القصيدة، موت
القصيدة، زهو القصيدة
في قاع فنجاننا ..
رشفةً ثم نسكرُ
ثانيةً ثم تحملنا الأمسياتُ
وثالثة من ذهبْ
كلما هزَّنا شوقنا للقصائد مدَّ
لنا كفَّه واقتربْ
ودنا
وتدلى
وألقى عمامته بيننا واحتجب
حفَّنا حفَّه حفَّ أكؤسنا
بالحببْ
هزني مرةً
فانتشيتُ
وهزَّ السكارى حديثُ العنبْ
هزني نحوه
فانحنيتُ
وألقى قصيدته في العربْ

لَيسَ الغَبِيُّ بِسَيِّدٍ في قَومِهِ
لَكِنَّ سَيِّدَ قَومِهِ المُتَغابي.

***

سيدي،
كلما أتعبتنا القصائد
كنت تلوح لنا
إنني من هنا قد مررتْ
وصنعت الذي قد صنعتْ
كلما بعثرتني القصائد فوق الوجوه اجتمعتْ
ثم قلتُ وقلتُ وقلتْ:
تنوء البلاد بأثقالها، والنساء ينؤن بأحمالهنَّ
ووحدي الذي قد ولدتْ
وإذا أشعلتني العيونُ تمايلتُ
نحو الشفاه ونمتْ

أَنتَ في حلٍّ فَزِدني سَقَما
أَفنِ صَبري وَاجعَلِ الدَمعَ دَما

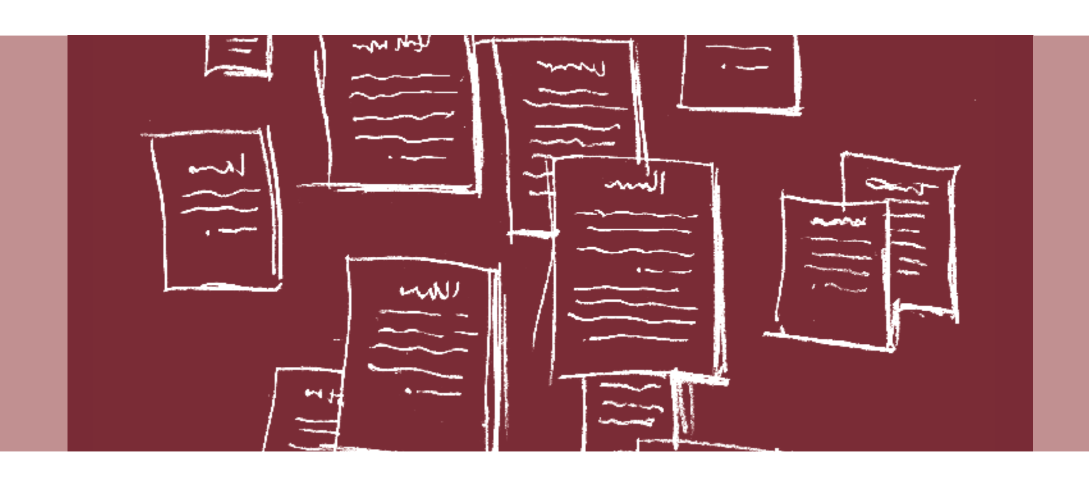
***

سيدي،
نحو بابك نحن
هززنا إليك جميع النخيلِ
وبُسنا جميع النساءِ
ومُتْنا بألف طريقٍ جميلْ
وأنت الذي كلما خاط قافية
يسير الأصيل وراء الأصيل
كلما مرَّ جيل ومات بأحضانه ألف جيلْ
فسيبقى النخيلْ
صامداً
عالياً
لايميل
وستبقى هنا
مثل أعذاقه حرةً
والقوافي تقولْ

نَقِّل فُؤادَكَ حَيثُ شِئتَ مِنَ الهَوى
ما الحُبُّ إِلّا لِلحَبيبِ الأَوَّلِ

---

* شاعر وأكاديمي سعودي



«كما القلق يتكئ الجمر»..

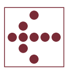
هيام المفلح تنضم إلى نادي القصة القصيرة جداً



على الرغم من مرور سنوات عديدة على ظهورها ضمن ألوان الكتابة الأدبية العربية، لا تزال «القصة القصيرة جداً» تواجه بشيء من الفتور عند القرَّاء.

الكاتب المصري سامح الصاوي يتناول هنا المجموعة التي صدرت أخيراً للقاصة السعودية هيام حسُّون المفلح وعنوانها «كما القلق يتكئ الجمر»، ويختار عيِّنات من قصصها القصيرة جداً، بعد تعريف عام بماهية هذا الفن الأدبي المميَّز وعناصره، تبديداً للأسئلة التي كانت ولا تزال ترتسم في أذهان القرَّاء.

المرأة ناقمة في «الحاوي» ومظلومة في «تداخل» ومتعالية في «مشكلة»، وهي في كل الأحوال على الجانب الآخر من الجانب الذي يقطنه الرجل



تثير القصة القصيرة جداً جدلاً واسعاً بين النقاد والمتخصصين، فبينما يعرِّفها البعض منهم على أنها لون أدبي جديد ظهر في العالم العربي قبل عقود قليلة، يصر البعض الآخر على أن القصة القصيرة جداً لا تبتعد كثيراً عن القصة القصيرة: الجنس الأدبي التقليدي الذي تعارف على قبوله القرَّاء في كل مكان.

وبين هذا وذاك، يقف القارئ أمام رفوف المكتبة بنية انتقاء كتاب ممتع يقضي معه ساعات جميلة، فيتوجَّس خيفةً من المجموعات القصصية التي تحتوي على قصص قصيرة جداً. ويمتلئ رأسه بشكوك وأسئلة حول ماهية القصة القصيرة جداً، وما المتوقع منه أن يشعر به عند قراءتها وماذا عليه أن يتوقع منها. أسئلة يثير فقدان إجاباتها في نفس القارئ بعضاً من القلق وعدم الراحة قد يؤدي به في كثير من الأحيان إلى الانصراف عنها، واختيار رواية أو مجموعة قصصية آمنة، اعتاد على طبيعتها. ولهذا القارئ نقدم شرحاً مختصراً للقصة القصيرة جداً وجدناه أقرب ما يكون إلى مزاج القارئ الذي لا يهتم لتفاصيل يحرص على دقتها المتخصصون.

عناصر القصة القصيرة

تعتمد القصة القصيرة جداً على العناصر ذاتها التي تعتمد عليها القصة القصيرة الأم، من شخصيات وأحداث وزمان ومكان وحبكة ونهاية. ولكن القاص هنا يستخدم عدداً محدوداً للغاية من الكلمات قد لا يتجاوز مئة كلمة. وكما يذكر الدكتور حسين محمد علي في دراسته: القصة القصيرة جداً.. قراءة في التشكيل والرؤية، أن هذه القصة تطور لفن الخبر في التراث العربي، وبخاصة تلك الأخبار أو الحكايات القصيرة التي كانت تجمع بين السخرية والمفارقة، كالأخبار الواردة على كتاب «المستطرف في كل فن مستظرف» للأبشيهي. وذكر الدكتور حسين أمثلةً من هذه الأخبار نورد منها مثالاً ورد عن الكتاب السالف الذكر:

(حُكِي أن الحجاج خرج يوماً متنزهاً، فلما فرغ من نزهته صرف عنه أصحابه وانفرد بنفسه، فإذا هو بشيخ من بني عجل، فقال له: من أين أيها الشيخ؟ قال: من هذه القرية. قال: كيف ترون عمَّالكم؟ قال: شر عمَّال؛ يظلمون الناس، ويستحلون أموالهم. قال: فكيف قولك في الحجاج؟ قال: ذاك، ما وَلِيَ العراق شر منه، قبَّحه الله، وقبَّح من استعمله! قال: أتعرف من أنا؟ قال: لا. قال: أنا الحجاج! قال: جُعلت فداك! أو تعرف من أنا؟ قال: لا. قال: فلان بن فلان، مجنون بني عجل، أصرع في كل يوم مرتين. قال: فضحك الحجاج منه، وأمر له بصِلة).

وهناك صفات ملتصقة أكثر بالقصة القصيرة جداً نعدها سمات خاصة بها. فهي تعبِّر عن الإنسان العادي في الخبر، وتنفي البطولة الواحدة. فكل شخصيات القصة أبطال. ليس منهم من تستطيع أن تصمه بالثانوية، لأن القصة القصيرة جداً تتخلى عن كل زائد لتبقي الضروري. وأهم عنصر متحكم في القصة القصيرة جداً بالإضافة إلى التفاصيل البنائية كعدد الكلمات هو المفارقة. أما كلمة «جداً» المضافة إلى وصفها (القصة القصيرة جداً) فهي

تقدِّم هيام المفلح للقارئ تسلية خالية من تكلف أو تعسر أو ادعاء مثل لقطة عابرة نجحت عدسة المصوِّر في التقاطها وتكثيفها

لزيادة التعريف كما يوضح القاص السوري عدنان كنفاني المتمرس في هذا الفن، ولم تأت لوسم أمر جديد ومبتدع على ساحة الفن القصصي العربي. وهي لا تغني القارئ عن بقية الفنون الأدبية الأخرى، وإنما تعطيه لحظات قصيرة صافية من المتعة والتسلية، كما وصفتها هيام المفلح، صاحبة المجموعة القصصية التي تعرضها القافلة، في أحد لقاءاتها الصحافية بأنها كموال قصير يطلق فيك عند سماعه آهات الانتشاء.

كما القلق يتكئ الجمر

قدمت هيام حسُّون المفلح، القاصة السعودية تجربتها الأولى في سياق فن القصة القصيرة جداً. وسمت مجموعتها «كما القلق يتكئ الجمر». المجموعة التي احتفت بها الأوساط الأدبية السعودية تقدِّم للقارئ تسلية خالية من تكلف أو تعسر أو ادعاء، كلقطة عابرة نجحت عدسة المصور البارع في التقاطها وتكثيفها، فلا تغنيك عن مشاهدة كامل الفلم ولكنها تهبك لذة مكتملة في ذاتها، كما يجب للقصة القصيرة جداً أن تكون.

تحتوي هذه المجموعة على 62 قصة موزعة على جزءين. إلا أن القارئ لا يرى فرقاً واضحاً أو معنىً مباشراً لهذا التقسيم. والقارئ للقصص يستطيع أن يختار طريقه في مطالعتها وهو فائز مع أي طريق اختاره، فهو إما يتصفحها بين حين وآخر ليظفر بمفاجأة قصصية حلوة المذاق، وإما أن يبدأ بقراءتها فلا يتركها حتى يكون قد أنهاها.

ولكن على القارئ الذي اختار الطريق الأخير أن يحذر من المطبات التي يقع فيها ترتيب القصص. فقصص المجموعة تراوح بين قصص رمزية قد يعسر فهمها من قراءة واحدة، وقصص شديدة المباشرة لدرجة تفقد معها الدهشة وبينهما تكمن المفاجآت القصصية الحلوة. وترتيب القصص، وهي على هذه الطبيعة، لم يكن موفقاً في مرات بحيث أخل بتوازن القارئ، وأنقص بعضاً من متعته، كالنقلة غير الموفقة بين قصتي «تواطؤ» وهي من أجمل القصص والصور التي قدمتها المجموعة، والقصة المقابلة لها «معادلة» اللامتناهية في الوضوح. الرسوم المرافقة للنصوص أيضاً لم تسهم في الانتقال السلس بين كل قصة وأخرى. وقد يبدو أنها صبغت المجموعة بصبغة خواطر طالبات الثانوية العامة، حيث تتشابك كلمات الفتاة الحالمة مع الرسوم على كراسها المدرسي.

المرأة بصفتها كائناً مقابلاً للرجل تحتل مساحة واسعة من إنتاج المفلح في هذه المجموعة. فالمرأة ناقمة في «الحاوي» ومظلومة في «تداخل» ومتعالية في «مشكلة». وهي في كل الأحوال على الجانب الآخر من الجانب الذي يقطنه الرجل، لا تسكن معه ولا تشاركه في هَمٍّ أو فرح واحد. وحضر الموروث الشعبي أيضاً في قصص المجموعة، وإن لم يكن بكثافة حضور المرأة، ولكنه أعطى المجموعة غنىً وتنوعاً جميلاً في قصص مثل «الفص» و«عرق القدر» و«الوزغة».

ووُفِّقَت المفلح في معظم قصصها بتوظيف العنوان لخدمة بناء القصة القصيرة جداً والإضافة إليها، فالعنوان لدى الكاتبة، بجانب وظيفته الأساسية في تلخيص النص، يسهم في حل لغز القصة وإعطائها عمقاً لم يكن القارئ ليحصل عليه دونه كنص «إثم» و«نحس»، إلا أن الكاتبة في تقديري لم توفَّق في اختيار عنوان المجموعة، الذي كان شاعرياً فضفاضاً لا يناسب الخلطة الحلوة التي مزجتها في مجموعتها بين سماء وأرض، حلم وحقيقة، واقع وخيال.

بهذه المجموعة تعلن هيام المفلح انضمامها إلى ركب نادي القصة القصيرة جداً الذي سبقها إلى الالتحاق به مجموعة من القاصِّين السعوديين، من أهمهم فهد المصبح وجبير المليحان وشريفة الشملان جنباً إلى جنب مع تجارب مميزة لكتاب عرب من دول الخليج العربي والشام والمغرب العربي، وهنا يطرح سؤال أين مصر من هذا الاتجاه الذي يقدم عليه بجرأة وجسارة الإخوة العرب؟



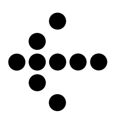
هيام المفلح

حصلت هيام المفلح على بكالوريوس في العلوم الزراعية، وعملت كاتبة وصحافية متفرغة في جريدة الرياض السعودية منذ سنوات، ولها زاوية أسبوعية بهذه الصحيفة تنشر كل جمعة، وتشرف كذلك على صفحة الطفل الأسبوعية في الجريدة.

أصدرت المفلح ثلاث مجموعات قصصية منشورة أولاها كانت «صفحات من ذاكرة منسية»، والثانية «الكتابة بحروف مسروقة»، وآخرها مجموعة القصص القصيرة جداً «كما القلق يتكئ الجمر». كتبت أيضاً سيناريو لفيلم قصير قيد التنفيذ لقصتها « فكرة» التي سبق نشرها ضمن مجموعتها القصصية الثانية. وقدرت الأوساط الأدبية منجزات المفلح عبر حصولها على عدة جوائز أدبية في مجال القصة تتضمن المركز الأول في مسابقة الأديب السوري سعد صائب لدورتها الثانية في سوريا عام 1989م، والمركز الأول في مسابقة القصة الخامسة في نادي القصة السعودي عام 1998م، والمركز الثاني في مسابقة القصة التي أجرتها أندية الفتيات بالشارقة على مستوى كاتبات الوطن العربي وطبعت عام 1999م.
اختيرت مجموعتها الثانية للتدريس في جامعة الإمام عام 2000م، وترجم لها عدد من القصص إلى اللغات الأجنبية، أهمها ما ترجم ضمن مشروع الجمعية المغربية للترجمة والحوار الثقافي. وكذلك مشروع الترجمة السعودي العالمي «متسع». أيضاً اختار المترجم هنري دياب قصتها «يوم طارت ابنتي» لتمثل السعودية في كتاب عربي- سويدي عنوانه «رائحتي شهية كالنعناع»، وضم الكتاب بين دفتيه عشر قصص لعشر كاتبات من الوطن العربي.

نشرت الكاتبة قصصاً عديدة في مطبوعات سورية وخليجية وفي المغرب العربي كذلك، وحظيت قصصها أيضاً بعدد من الدراسات المنشورة داخل المملكة وخارجها، وفي الإذاعات كإذاعة دمشق والرياض ومونت كارلو. أقامت عدة أمسيات قصصية داخل المملكة وخارجها وأُجري معها عدد من اللقاءات الصحافية المطبوعة والإلكترونية.

(عن موقع القصة السورية الإلكتروني بتصرف)



قصص قصيرة جداً:

نحس

يلتقيني في بيتي..
في عملي..
في دقائق حياتي..
وحتى في أحلامي.
دائماً هو على موعد معي.. ولا ينتظر موافقتي على هذا الموعد!
لا تهمني تسمياته التي يقذفونه بها.. يهمني فقط أن أعرف:
لماذا تأتي الأمنيات إلى عتبة بابي ثم تغير مسارها؟
.. كأنها تتذكر فجأة أنها أخطأت الطريق؟!

المعادلة

قالوا: جنة الآخرة.
قال: جنة الدنيا.
وقالت: أريد الجنتين معاً.
فانكب العلماء على أبحاثهم..
يحاولون التوصل إلى المعادلة التي تعطيها ما أرادت.
مضت ألفية الزمن الأولى.. وأعقبتها الثانية..
صارت المرأة عظاماً.. ثم تراباً..
وما توقفت الأبحاث!



تواطؤ

عند الشروق.. يرسلني أبي
كي أسعى في مناكبها
في الوقت
الذي تتسلل فيه الشمس
من نافذتي لترتمي على فراشي.
يخبرني عصفور الحقل أن ثمة «تواطؤاً» يحدث في الخفاء!

جوع

كان رغيفنا مستديراً كوجه أمي..
وشهياً كوجه حبيبتي.. وطرياً كوجه طفلتي.
بعد جلوسي على هذا الكرسي المتحرك:
أصبح لرغيفنا أنياب.



عرق القدر

جدتي هي التي نصحت أمي بأن تسقيني «عرق القدر»!
كنت قد تجاوزت من العمر سنة ونيفاً ولم أنطق حرفاً واحداً..
عالجت جدتي قلق أمي علي بإبداء نصيحتها المتوارثة
(اسقيه من عرق القدر وسينطلق لسانه كالبلبل)
فدأبت أمي، عند كل طبخة تطبخها، تجمع لي في فنجان ذلك الماء
الذي يعلق بداخل غطاء القدر من بخار محتوياته، تبرده قليلاً
وتسقيني إياه..
تحققت نبوءة جدتي. انحلت عقدة لساني..
أدمنت التغريد حتى وأنا خلف هذه القضبان!

عمى

نفخ ريش صدره.. قلّص رقبته..
وسحب رأسه إلى الوراء كمقلاع.
سألني: كيف يمكن للأحلام أن تسير على
قدمين؟ وقفت على أطراف ألمي. مددت
رقبتي إلى العينين المتخفيتين خلف خيمة
الريش. حدّقت فيهما حتى الثمالة.
ولم أجب.

مشكلة

المشكلة:
أن أسوارها عالية..
أعلى من قامته..
من هامته..
من كل سلالمه!
المشكلة:
أن لا سبيل يوصله إليها.. إلا القفص!

قول آخر

في مديح الأندية الأدبية

يوسف المحيميد*

منذ أن أعيد تشكيل مجالس إدارات الأندية الأدبية وهي تعمل بطريقة بيروقراطية بطيئة، ومرتبكة أحياناً، بل إن معظمها يتابع ما تنجزه وتبتكره الأندية الأخرى، لينفِّذ أعمالاً شبيهة وممسوخة، فتظهر لنا ملتقيات متشابهة، وأسماء كتَّاب مكررة تدعوهم الأندية، إلى درجة أن شاعراً تجوَّل بقصيدته ذاتها بين قاعات معظم الأندية الأدبية.

كنت أسأل نفسي بصفتي كاتباً ومهتماً بالشأن الثقافي، وصوتاً ضمن عشرة أصوات هم أعضاء مجلس إدارة أدبي الرياض، ما الذي يجعل الأندية تتقاطر خلف نادي الرياض في مشروع النشر الخارجي المشترك؟ وما الذي يجعلها تحذو حذو نادي حائل الأدبي في الديوان الشعري المسموع؟ وما الذي يجعلها تحاول منافسة مشروع مركز الترجمة الوليد في نادي الشرقية الأدبي؟ ولم يفترض بكل نادٍ أدبي أن يصدر مطبوعته أو دوريته الخاصة، حتى لو كانت متواضعة المضمون والشكل؟ وما الذي يجبر كل نادٍ على أن يؤسس جماعة سرد وبيت شعر؟ والسؤال الأكثر إلحاحاً: لِمَ على كل نادٍ أدبي أن يشتت موازنته المتواضعة على كل أوجه النشاط الأدبية والثقافية؟ وكأنما قاب قوسين أو أدنى ليغطي أيضاً أوجه النشاط الاجتماعية والرياضية و... و...إلخ.

كم فكَّرت بيني وبيني، ماذا سيصبح الحال لو تخصَّص نادي الرياض الأدبي في ملتقى النقد، خصوصاً أنه يجهز أوراق الدورة الثانية هذه الأيام؟ وماذا سيكون سوق عكاظ الشعري الذي أنجز نادي الطائف دورته الأولى بنجاح معقول، فيما لو تفرَّغ له هذا النادي؟ وماذا سيكون ملتقى الرواية لو أخلص له نادي الباحة الأدبي وطوَّره، وجعل اسمه، ملتقى عبدالعزيز مشري للإبداع الروائي، وخصص له جائزة قيِّمة باسم الراحل؟ وماذا لو أنجز نادي القصيم الأدبي ملتقى للرحلات، جعله مثلاً باسم الرحالة العبودي؟ وماذا لو صمَّم نادي الأحساء مهرجاناً ثقافياً واسعاً متخصِّصاً بثقافة الطفل؟ وماذا لو خصَّص نادي حائل مهرجانه للقصة القصيرة؟ ونادي جدة الأدبي للمسرح؟ وهكذا.

ما زلت أتذكر، قبل شهر تقريباً، حينما شاركتُ أول مرة في مهرجان عبدالسلام العجيلي للإبداع الروائي العربي في مدينة صغيرة ونائية في الشمال السوري، وهي مدينة الرقَّة، التي ولد وعاش بها الروائي العجيلي، وكيف أصبحت هذه المدينة المهملة أهم بكثير من العاصمة دمشق في الأحداث الثقافية، هذا الأمر يجعلنا لا نستبعد أن يأتي أحد أندية الظل، في الجوف أو تبوك أو نجران، ليتسيد المشهد الثقافي.

أعتقد أن لدينا مجموعة أندية أدبية كثيرة لم توجد في معظم الدول العربية، ولكن كل ما هنالك أنها تحتاج إلى التنسيق فيما بينها، وهذا هو الدور الحقيقي لاجتماع الأندية السنوي، إذ يجب أن يسود هذا الاجتماع وضع خطط للسنوات القادمة.

كذلك أظن أن من أهم أفكار المرحلة القادمة لوزارة الثقافة والإعلام، هو أن تفكِّر تفكيراً جاداً، بتسهيل سنوات أربع تفرغ، لكل من يتولى أياً من المهام الأربع في الأندية الأدبية، وهي: رئيس النادي، نائب الرئيس، المدير الإداري، المدير المالي، لأن هذه المهام تتطلب حضوراً يومياً مكثفاً، وهو ما لا يتيسَّر الآن، لأن كلاً من هؤلاء مرتبط بعمل وظيفي حكومي أو أكاديمي، وبالتالي ما يفيض من وقت، يصرفه على النادي، وهو وقت يسير لا يعادل شيئاً من طموحات أي نادٍ أدبي وأحلامه.

* أديب سعودي



الفزّاعة

بين الإنسان والعصفور علاقة حب ومودة، إلا عند التنافس على الطعام. فمـا بين الفلَّاح الـذي اجتهد في زراعة أرضه وينتظر موسم القطاف أو الحصاد من جهة، والطيور الباحثة عن طعامها من جهة أخرى، تنتصب الفزَّاعة.

الفزَّاعة.. هذا الاختراع الذي شاءه الإنسان نصيراً له في إبعاد الطيور عن مشاركته لقمة العيش، قديمة قدم الزراعة نفسها. ولذا كان لا بد لها من أن تترك بصماتها على أوجه عديدة من الثقافة الإنسانية، بدءاً بالشعر والسينما، وصولاً إلى علم البيئة الذي بدأ برد الاعتبار إليها وإلى دورها التاريخي. وهذا ما تُحدثنا عنه الإسهامات المختلفة التي يجمعها هذا الملف.

تاريخ الفزَّاعة



يقول خبير سويسري مهتم بالحضارة الفرعونية إن البشر لم يؤتوا جديداً لم يؤته الفراعنة من قبل، إلا بعد القرن الميلادي الثامن عشر.

والفزَّاعة في الأصل فرعونية. فأول فزَّاعة ذُكرت في التاريخ ظهرت في وادي النيل، حيث كان المزارع ينصبها، من أجل إخافة رفوف السلوى أو السمانى واصطيادها. كانوا ينصبون قضبان خشب في الحقول، ويعلّقون عليها شبكاً. وكان المزارعون يختبئون في الحقل قرب الفزَّاعة، ويخوّفون السمانى، ليدفعوها صوب الشبك، وبذا يصطادونها للأكل. ثم تطوَّرت الفكرة ليصير غرض الفزَّاعة حماية الحبوب والجنى في الحقول.



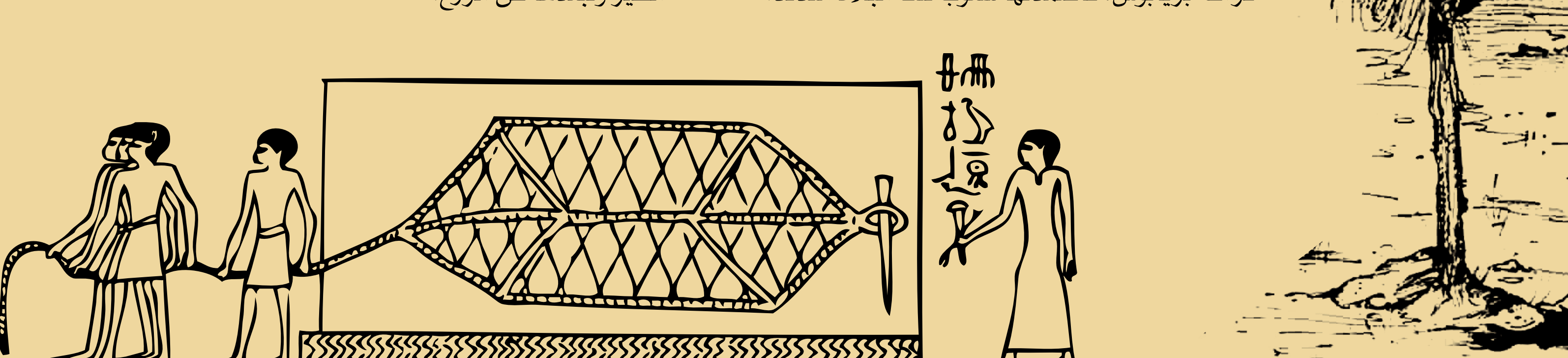
ومثلما نقل الإغريق العلوم والفنون عن الفراعنة، كما قال غيوم هنري فيوتو، المؤرخ في بعثة شامبليون العلمية التي رافقت نابليون بونابرت إلى مصر سنة 1798م، نقلوا فكرة الفزَّاعة عنهم أيضاً. لكنهم صنعوا فزَّاعة من شكل خاص، إذ كانوا ينحتون خشباً، على شكل شخص أسطوري يدعى بريابوس، تقول الأسطورة إنه كان يعيش في كنف بعض زُرّاع العنب، وكان قبيحاً جداً. ولاحظ الزرّاع أن بريابوس حين كان يلعب في الحقل، كانت الطير تخافه لقبحه، وتمكث بعيدة عن الزرع، فيحصدون غلالاً وفيرة. وأخذ مزارعون آخرون ينصبون فزَّاعات لها شكل بريابوس، لحماية غلالهم من الطير، فيدهنونها باللون الأحمر، ويضعون في يدها هراوة، للتخويف.

ونقل الرومان التقليد الإغريقي، وصنعوا الفزَّاعة منحوتة من خشب أيضاً. وحين غزوا فرنسا وألمانيا وإنجلترا، أخذوا معهم فزَّاعة بريابوس، فاعتمدتها شعوب تلك البلاد منذئذ.

في اليابان.. ذات رائحة كريهة

مع ظهور الفزَّاعة عند الإغريق والرومان، كانت الفزَّاعة في الحقبة نفسها تظهر أيضاً في الطرف الآخر من العالم: في اليابان. كان المزارعون اليابانيون ينحتون تماثيل من خشب، لحماية حقول الأرز. في البدء أخذوا ينصبون قصباً يعلّقون عليه سجاداً قديماً، أو بقايا لحم أو سمك، ثم يحرقونه، فتصدر عن الحرق رائحة كريهة تنفّر الطير وغيرها من الحيوان، فتبتعد عن الحقل. وكان اليابانيون يسمون فزاعتهم: كاكاشي، أي الكريه الرائحة. لكنهم سرعان ما ابتكروا الفزَّاعة التي تشبه جسم البشر، ومع هذا احتفظوا بالاسم: كاكاشي، على الرغم من أن الفزَّاعة الجديدة لم تعد كريهة الرائحة، بل كانت تنفّر الطير خوفاً. وكانوا يُلبِسون الفزَّاعة رداءً من القصب وقبَّعة قش، ويحمّلونها القوس والنشاب إمعاناً في تخويف الطير.

وفي عصور لاحقة في إيطاليا، صنع المزارعون تماثيل ظنوا فيها قوة سحر خاصة. وكانوا يضعون على رأس التمثال جمجمة، اعتقدوا أنها تخيف الطير وتبعدها عن الزرع.





كان اليابانيون يسمون فزاعتهم: كاكاشي، أي الكريه الرائحة. لكنهم سرعان ما ابتكروا الفزاعة التي تشبه جسم البشر، ومع هذا احتفظوا بالاسم: كاكاشي، على الرغم من أن الفزاعة الجديدة لم تعد كريهة الرائحة، بل كانت تنفّر الطير خوفاً.

في العصور الوسطى.. الأولاد أولاً، ثم الفزَّاعات

لم تكن الفزَّاعة في العصور الوسطى، في بريطانيا من خشب ولا قصب، بل من لحم ودم. إذ كان المزارعون يستأجرون فتية في التاسعة عمراً، وكانوا يسمونهم مخوِّفي الطير. ومن عبارة: مخوِّف الغراب، (scarecrow)، سميت الفزَّاعة بالإنجليزية بهذا الاسم. كان الصبية يحملون أكياساً ملأى بالحجارة، ويطوفون متفقدين الحقول، فإذا صادفوا طائراً رجموه بحجر. غير أن وباء الطاعون الكبير الذي ضرب بريطانيا في سنة 1348م، وأباد نحو ثلث الشعب البريطاني، لم يترك لأصحاب الأرض فائض صبية للإيجار من أجل هذه المهمة. فخطر لهم أن يملأوا أكياساً قشاً وتبناً، ويرسموا رؤوساً ووجوهاً يضعونها على قمة الكيس، لتمثيل البشر، وتخويف الطير. وأما من بقي من الأولاد من صبية وفتيات على قيد الحياة، بعد الوباء، وعملوا في حماية الحقول، فكان على كل منهم أن يراقب فدانين أو ثلاثة فدادين. ولأجل ذلك استخدموا بدل أكياس الحجارة، أخشاباً صافقة تحدث جلبة قوية لإخافة العصافير. وظل هذا الأسلوب متبعاً في إنجلترا حتى أول القرن التاسع عشر، حين أقيمت مصانع وأنشئت مناجم فحم، فازدهرت الصناعة وأخذت تجتذب الأولاد للعمل فيها بأجر أفضل.

عند هنود أمريكا عظام وأشلاء حيوانات

كان سكان أمريكا الأصليون قبل مجيء الأوروبيين، يحمون غلال الذرة، بوضع رَجل في الحقل لتخويف الطير. وكان معظم هؤلاء الرجال بالغين. وكانوا في ما صار اليوم ولايتي فيرجينيا وكارولينا الشمالية، يجلسون على منصة عالية في الحقل، ليلوحوا ويصرخوا لو اقتربت الغربان من الزرع. وفي ولاية جورجيا، كانت العائلات الأمريكية الأصلية تنتقل كلها إلى أكواخ تقام في الحقول، وتقيم فيها حالما يحين موسم الحبوب ونضجها. أما شعب سينيكا الذي كان موطنه ما صار اليوم ولاية نيويورك، فكان ينقع بذور الذرة في عصارة أعشاب سامة، كانت ترهبها الغربان، فتطير فزعة من الحقل وتنذر كل طير أخرى في شأنها.

وفي جنوب غرب الولايات المتحدة، كان أولاد شعب زوني، في أواخر القرن التاسع عشر، يتبارون فيمن يصنع أفضل فزَّاعة، وكان المزارعون يقيمون سياجاً من ألياف نبتة اليكة، حول الحقل لحماية الغلة. كانوا يدقون أوتاداً من خشب الأرز، يفصل بينها ما بين مترين وثلاثة أمتار، ثم يمدون بينها ألياف اليكة، ويعلقون على الألياف حُصُراً، أو أشلاء كلب، أو جلد قيوط

(ذئب صغير أمريكي شمالي)، أو عظام رفش كتف حيوان، وحين يصطفق ما عُلّق، يصدر صوتاً يخيف الطير. وكان شعب نافاجو أيضاً يصنع الفزَّاعة، إذ كانوا يربطون دباً على منصة. وكان أداء الدب مهمة الفزَّاعة ممتازاً، على ما قال شاهد عيان عام 1930م.

المستوطنون الأوروبيون

حين بدأ الأوروبيون يفدون بكثرة إلى شمال القارة الجديدة أمريكا، في القرن السابع عشر، كانوا يقفون لحراسة حقولهم والغلال، من أجل بقائهم. وفي بليموث، بولاية ماساشوستس، كانت العائلة كلها تتناوب على الحراسة. ولم يكن عليها أن تخيف الغربان فقط، بل الذئاب أيضاً. كانت الذئاب تنبش حقول الذرة لأكل السمك الذي كان المهاجرون يدفنونه مع بذور الذرة تخصيباً للأرض.

في القرن الثامن عشر، زادت الحاجة إلى الحبوب في المستعمرات الأمريكية، ورأى المزارعون أنهم لا هم ولا الحراس كانوا يبلون بلاء حسناً في حماية الغلال، ولذا صارت مدن السواحل الشرقية الأمريكية تمنح مكافأة لكل من يحضر غراباً مقتولاً. وأفلح القرار هذه المرة لينشئ مشكلة أخرى، إذ قتل المزارعون الغربان التي لم تكن تأكل الذرة وحدها، بل تأكل الديدان التي تفتك بالذرة أيضاً. ولما تكاثرت هذه الديدان، عاد هؤلاء إلى إقامة الفزَّاعات، لتخويف الغربان، التي تبين أنها لم تكن كلها ضرراً.

وجلب مهاجرو الثمانينيات من القرن التاسع عشر إلى الولايات المتحدة معهم من أوروبا، أفكاراً جديدة للفزَّاعات. ففي بنسلفانيا، صنع المهاجرون الألمان فزَّاعة في شكل رجل، سموه بوتسامون، أو بوغيمان. وكان عبارة عن عمود خشب، مدقوق في وسطه عارضة أفقية، كأنهما ذراعان ممدودتان. وكانوا يضعون على رأس العمود مكنسة، أو قماشاً يضم رزمة قش. وكانوا يُلبسون بوغيمان ثياباً رثة، وقميصاً بأكمام طويلة، يلعب بها الهواء لتخيف الطير. ويضعون على الرأس قبعة صوف مهترئة، ويلفون العنق بمنديل. وكانوا في أحيان يقيمون فزَّاعتين، «لتتآنسا». ولعل في هذا محاولة لجعل المشهد طبيعياً أكثر، وأشد خداعاً للطير. وقد زوَّج البعض بوغيمان، فصنع له فزَّاعة أنثى سميت بوتسفراو (Frau تعني بالألمانية زوجة) أو بوغيوايف (Wife بالإنجليزية أي زوجة)، تقف بجانبه.

وفي أزمة الركود الاقتصادي الكبير في أمريكا خلال ثلاثينيات القرن الميلادي الماضي، انتشرت الفزَّاعة انتشاراً شعبياً واسعاً، وكان يمكنك أن تجدها في كل مكان. وبعد الحرب العالمية الثانية، تحولت الزراعة إلى دنيا الأعمال الكبرى، ولم تعد الفزَّاعة تفي بالغرض، لحماية مئات الهكتارات التي تملكها شركة واحدة. عندئذ بدأ رش المبيدات على نطاق واسع، ولا سيما المبيد السام الذي اشتهر باسم «دي دي تي». وهو اليوم محظور استعماله، منذ أن اكتشف العلماء في الستينيات من القرن الماضي، أن استعماله ضار بمن يأكلون المزروعات التي استُخدم لحمايتها. وابتكر المزارعون عندئذ أدوات اصطناعية تلوِّح بأذرع مثل المراوح، لتخويف الطير. وابتكرت شركة بريطانية فزَّاعة آلية هي علبة لها أذرع، تقام على



Magnum

مزارعون أمريكيون عام 1969م

Stock Xchange
Flickr



رأس وتد طويل. وتحتوي العلبة على أغطية تنفتح فجأة كل 45 دقيقة، وتحرك الأذرع صعوداً وهبوطاً. غير أن الصوت والصفق القوي الذي تحدثه الآلة أخاف العصافير والجيران في آن، فصرف النظر عن الآلة.

فزَّاعات اليوم

لا يزال فلاحونا اليوم يستعملون الفزَّاعة، لا سيما في الهند والبلاد العربية. وفي لبنان وسورية وفلسطين تنتشر الفزَّاعة في كروم العنب والتفاح والزيتون، فينصب المزارع خشبتين متصالبتين، قد يُلبسهما أو لا يُلبسهما ثوباً أو قماشاً، لثلاثة أغراض على الأقل: زيادة شبه الفزَّاعة للإنسان، وتعظيم حجم الفزَّاعة، وتزويدها عناصر متحركة تهزها الريح، كل ذلك لإيهام الطير بوجود بشر. وفي بعض القرى اللبنانية والسورية قد ترى شيخاً يجلس على كرسيه أمام بستانه، فما إن يلاحظ مجيء طائر ما حتى يلقي إليه بحجر.

وإذا كانت الفزَّاعة تحولت من وظيفتها، لتصبح تذكاراً جميلاً من زمن ولَّى، فإنها لم تختف من التقاليد. وفي العالم اليوم، تقام مئات المهرجانات والمسابقات، لعرض أجمل الفزَّاعات وأطرفها.

على أن الزمنين، القديم والحديث، التقيا عند أقدام الفزَّاعة على أمر واحد على الأقل. وهو أن القدماء أخافوا الطير ولم يقتلوها، فابتكروا هذا الابتكار الطريف. واليوم، بعدما وعت البشرية أن قتل الحيوان من قتل الإنسان، في كثير من الحالات، صارت حماية البيئة، والحيوان ركن أساسي فيها، من المبادئ التي ينشأ الطفل المعاصر عليها. وتتفق الفزَّاعة، التي تخيف ولا تضر، مع هذه الثقافة الجديدة التي تعشق البيئة، لأنها تخشى على مستقبل الحياة والإنسان.

جلب مهاجرو الثمانينيات من القرن التاسع عشر إلى الولايات المتحدة معهم من أوروبا، أفكارا جديدة للفزاعات. ففي بنسلفانيا، صنع المهاجرون الألمان فزاعة في شكل رجل، سموه بوتسامون، أو بوغيمان.

مظاهرها وأشكالها في اللغة والشعر

محمد علي شمس الدين

الفزَّاعة شكل بشر مشوَّه، أو هيكل أو تمثال. وفكرتها قائمة على أن كل تشوه يمكن أن يصبح مصدراً للخوف أو للسخرية .. فهو قابل للمعنيين معاً أو لأحدهما، على ما يرى بيرجسون. فالفزَّاعة، كخيال الصحراء، وكالقره كوز، تبعث الخوف في النفوس، لكنها قد تصبح أيضاً مصدراً للضحك في التشخيص والتمثيل (كحال الأجدب مثلاً).

الفزَّاعة

وردت اللفظة في كتب اللغة، وفي الشعر العربي القديم والحديث. ففي لسان العرب للإمام العلاَّمة ابن منظور الإفريقي المصري (630 - 711هـ) الفَزَع الفَرَقُ والذعر من الشيء، وهو في الأصل مصدر، فَزِعَ منه وفَزَع فَزَعاً وفَزْعاً وأفزعه وفزّعه أخافه وروّعه. وفزّاعة كثير الفَزَع وفزَّاعة أيضاً يفزّع الناس كثيراً. فاللفظة صيغة المبالغة من اسم الفاعل من فزع، فهو فزّاع وفزّاعة، على وزن علاّمة. ويقال رجل علاّمة وامرأة علاّمة، كما يقال رجل فزَّاعة وامرأة فزّاعة.

قال ابن الرومي:

أي حرزٍ فيهِ من الطيرِ انْ لو
جعلوهُ فزَّاعةً في قَراحِ

فالحرز هو الموضع الحصين، وهو هنا الموضع الممنوع على الطير أن ينال منه، والموصوف كما لو أنه فزَّاعة موضوعة في قَراح. والقَراح الماء الذي لم يخالطه شيء، أو الأرض المخلصة لزرع أو غرس. فالفزَّاعة في بيت ابن الرومي، هي شكل شبح أو تمثال يوضع في أرض لتفزيع الطير، وفيها حرز للأرض من أذى هذه الطير.

والفَزَع الخوف. قال ابن هرمة:

هذا قرينُكَ لم يمدحْك من فَزَعٍ
ولم يُخنْك وقِدْماً كانَ خَوَانا

قال الشاعر:

كُنا إذا ما أتانا صارخٌ فَزِعٌ
كان الصراخ له قَرْعُ الظنابيبِ

وقال ابن الرومي، راسماً بقلمه الساخر صورة مضحكة لشخص يهجوه، يشبهه بفزَّاعة للشيطان، ويشبِّه الشيطان بفزَّاعة للإنسان:





ناهيك بالشيطان من فَزَّاعة
وابن استها فزَّاعةُ الشيطانِ

برسم الفزَّاعة الواردة على القصيدة الفنان حسن جوني من خلال رسم معبِّر.

الفزَّاعة في الشعر الحديث

ورد في قصيدة «رجل، ظلّ، امرأة» من ديوان «أميرال الطير» (محمد علي شمس الدين)، عن دار الآداب 1992م، المقطع الثاني:

... ولكنني مَنْ أنا؟
لستُ حتى خُطايْ
خُطايَ أو الظِلّ
ظِليَ هزيلْ
وفوقي عصافيرُ منذورةٌ للرحيلْ
إلى أين؟
لاتتركيني هنا في انتظاري الطويلْ
وحيداً كفزَّاعة الطير عند المساءْ
إنني ها هنا من ثلاثين عاماً
أرتِّب هذا الفضاءَ لكي تسكنيه.

ففزّاعة الطير في النصّ، خيال شبح لتخويف الطير وإقصائها عن فضاء الحبيبة. وهي استعارة حديثة متطوّرة لمعنى قديم. وقد قام

الفزَّاعة - الخيال

ولعل المعنى المطابق تماماً للفزَّاعة، في العربية، هو الخيال. جاء في صحاح الجوهري: «الخيال خشبة عليها ثياب سود تُنشر أو تنصب للطير والبهائم فتظنّه إنساناً»... قال الأصمعي: «كانوا ينصبون خشباً عليها ثياب سود تكون علامات لمن يراها ويعلم أن ما داخَلَها حِمى من الأرض، وأصلُها أنها كانت تُنصب للطير والبهائم على المزروعات لتظنّه إنساناً ولا تسقط فيه».

قال الراجز:

تخالُها طائرةً ولم تطِرْ
لأنها خَيلانُ راعٍ مُحتظِر

أراد بالخَيلان ما ينصبُهُ الراعي عند حظيرة غنمه، لحراستها...

ولعلّ من هذا معنى التمثيل هذا لكلمة الخيال في العربية، اشتُق خيال الظل وخيال المآتة، لفنون شعبية متطورة لا تزال رائجةً إلى اليوم. والفزّاعة في أحد معانيها هي الخيالُ عينه.

الأبنودي وخيال المقاتة المصري

محمد خير



من رصيد الشعر الحافل، كان ديوان الفصول لشاعر العامية المصري عبدالرحمن الأبنودي، هو المختار عند المترجم الفرنسي جان كلود رولان، عندما قرر أن يترجم إحدى قصائد الديوان في إطار نشاط المركز الفرنسي للترجمة بالقاهرة، إذ وقع اختياره على إحدى قصائد الأبنودي الأقل شهرة، والأشد خصوصية، قصيدة «موت خيال المقاتة»:

يا عم يا صاحب المقات
خيال مقاتك مات
بتنعق الغربان طول اليوم
تيجي صفوف من فوق سجرة الدوم
لا بتترك الطابية ولا النيّة
متوكل على الله إنت وعليّا..
لحد ما خلص المقات،،،

يلعب الأبنودي هنا لعبة الجناس الذي ينقص حرفاً وحيداً، فالمقات غير المقاتة، الأولى هي الكؤوس التي تستخدم للشرب، والثانية «المقاتة» هي لفظة فصحى، ففي لسان العرب «المَقْتُ بُغْضٌ عن أمر قبيح رَكِبَه، فهو مَقِيتٌ؛ وقد مَقُتَ إِلى الناس مَقاتةً»، لكن المقاتة في مصر ارتبطت بالخيال، في مصر خيالان: خيال الظل، وخيال المقاتة، الأول يلاعب الصغار وكان أساساً للفنون البصرية، كما فعل الأراجوز مع الدراما الشعبية، أما خيال المقاتة فيخوِّف الصغار والطير أيضاً، يبغضهم ويبغضونه كما يقول المعجم «فيمقتوه مقاتة»، وهو أقدم بكثير من كل الألعاب، ومن معظم الفنون.

ينطقه المصريون مآتة، بالهمزة الممتدة بدلاً من القاف: خيال المآتة، ولذلك دلالة تشي بعراقة الموصوف، فالكلمات التي تدل على معان جديدة مثل الديمقراطية مثلاً، ينطقها المصريون بحرف القاف كما هو، أما الألفاظ التي تشير إلى أشياء اندمجت بتاريخ المصريين، فيسري عليها قانون تحويل القاف إلى همزة، وهل ثمة ما هو أقدم في مصر من خيال المآتة؟

منذ 14 ألف عام عرف المصريون الزراعة قبل أن يعرفوا الدولة، في الجنوب وعلى تخوم الدلتا التي احتضنت وقتئذ 7 أفرع للنيل، طوّر القدماء أدوات حجر استخدموها في أول زراعة منظمة في التاريخ. ففي الألف الخامس قبل الميلاد تأسست الدولة المصرية القديمة موحّدة الممالك والآلهة، والأهم أنها وحّدت نظم الري، ووضعت خططاً لزرع محاصيل بعينها في مواقيت معينة، ونظَّمت نقلاً نهرياً على النيل العريض، وظهرت أولى الأدوات الزراعية المركبة، الشادوف للري، والمزارة لحصد القمح، والمناضيل لتنقية المحاصيل. وارتكن الفلاح المصري إلى أرضه في وادي النيل محصوراً بين صحراءين، وظل هناك حتى يومنا هذا يستقبل الهجرات المتوالية من الشرق والشمال والجنوب. واجتهد في استصلاح أرضه وعزقها، وقاوم بيديه الديدان والقوارض، لكنه اضطر إلى البحث عن وسيلة أعقد وأبسط لمواجهة الهجمات التي تشنها الطير على الزرع، فوجد حلاً من خشب وقش وأسمال، يبدو إنساناً كما يصوّره الأبنودي في قصيدته:

زغزغ جنابي الريح ما ضحكنيش
هز الخشب والخيش ..
ياللي رفعت إيديا للسموات ..
ما تهزني يمكن أكون مسموم ..
حرّستني غيطك يا شين مافعلت
يرسى على كتفي الغراب والبوم
يبولوا فوق كتفي
ويحوموا ويغطّوني نعق وريش
وانا باصرّخ بس كيف تعرف؟
صوت الخشب مكتوم ..

نعم، صوت الخشب مكتوم، لذا لا يخدع خيال المقاتة طير الحقل طويلاً، هو المصنوع من عصاتين متقاطعتين، الأولى تمثِّل البدن الواقف والثانية تتقاطع أفقياً عليها كأنها الذراعان. ربما استبدلت أعواد القش الجافة بالعصي، المهم أن يبدو خيال المقاتة رجلاً بعد أن يلبسوه أسمال الخيش أو الجلباب الواسع، هو لا يخدع الطير فقط وإنما قد يخدع الناس أيضاً من بعيد، ويخدع ركاب قطارات الدلتا التي تمر في قلب المسطحات الخضر، تقترب الغربان من أرض الحقل قبل أن ترى خيال المقاتة فتولِّي هاربة. البعض يتفنن في تصميم زيّ المقاتة، يلوِّنه ألواناً عديدة زاهية، يربط قماشاً حول رأس عود القش كأنها عمامة، حتى لو عرفت هوية الذي يقف في قلب الحقل وقد أحنت الرياح عوده قليلاً فإنه يظل مخيفاً بعض الشيء، أشبه بشبح في أرض مهجورة، لكن الطير بعد حين تدرك الخدعة، فيطوِّرها الفلاح، يجلب علباً صغيرة وخفيفة من صفيح، يعقدها بحبل ويعلقها في عنق خيال المقاتة، تهب الريح فتصطفق العلب، وتصدر قرقعة لم تعتدها الطيور من القش والخش، تظن الواقف رجلاً فتبتعد من جديد، حتى تعتاد الخدعة الجديدة، فتعود كرّاً وفراً منذ ألوف السنين وإلى غد غير منظور.

هكذا يقف خيال المقاتة رمزاً للعبة لا تنتهي، في البلد الذي ضم أقدم سلطة مركزية في التاريخ، يحلو لبعض الناس أن يتصوروا خيال المقاتة في كثير من مناحي الحكم والدولة، ويراه آخرون نموذجاً للكفاح السيزيفي عند الإنسان المصري، أنهار دم وعرق، وصروح آلام إذا بها تنتهي أشباحاً متراصة من خيالات المقاتة، لا تحمي حقوقاً ولا ترد ضرراً، هبات متوالية تبدأ قوية تخيف الجوارح، ثم تنتهي إلى ذكرى لا تخدع العصافير. يقف تحت الشمس خيال المقاتة في محل الفلاح، تعباً ومظلوماً ومكدوداً مثله، ينظر إلى السماء مردداً مع الأبنودي:

سوّست ودراعاتي لسة لفوق
ولسه طربوشي على راسي
وانت اتّكلت عليّ يا شين ما فعلت
أنا متّ تحت الموت
آه لو تبصّ مكان عينيا لفوق
آهو بالأمارة .. فيه غراب بيحوم
أنا وهو في المقات .. بنبات.





فشل الفزَّاعة في الصين

فـي يـوم السبت 2 جمـادى الآخـرة 1378هـ، 13 ديسمبـر 1958م، شنَّت الصيـن حرباً ساحقة على عصفـور الدوري. كانت الرؤيـة السياسية ترى أن تعاظم تعداد الشعب الصيني، وضرورة توافر الغذاء له، يحتمان حماية غـلال الحبـوب في الحقول، مـن كل من يسطو عليها، مـن جرذان وفئران وطيـر. لم تكن الفزَّاعة قد أرضت المسؤولين فـي حماية الغلال. إذ كانت الطيـر قد تعـودت هذه الحيلة البشريـة، وصارت بدل أن تخـاف الفزَّاعة، تحط عليها، وكأنها صُنعت لأجل راحتها... فقرر المسؤولون آنذاك تجييش الصينييـن في حرب لم يسبق لها مثيل، على ما يذكر التاريخ، للقضاء على عصفور الدوري، آكل حبوب البشر.

مـا قصـة هذه الحرب التي قـدَّر البعض أنها قتلت في يـوم ما يزيد على 8 ملايين عصفور؟

لقـد صدرت في شانغهاي، المدينة الصناعية الكبرى في الصين، صحيفة ذلـك اليوم، وهي تروي قصـة الحرب في واحدة فقط من المدن الصينية، على النحو التالي:

فـي صباح يـوم 13 ديسمبر، بـدأت المدينة الحرب للقضـاء على عصفور الـدوري. كانـت الأعلام الحمر تلوّح فـي الشوارع الكبيـرة والصغيرة على السـواء. فوق المبانـي، وفي الساحـات والأماكن الخاليـة والطرق وحقول الريـف، كان ألوف مـن المتطوعين لتخويـف الطير والحراس الرسميين وتلاميذ المدارس الابتدائية والمتوسطة وموظفي الحكومة وعمال المصانع والفلاحيـن وجنود الجيش الشعبي الصينـي، يصرخون بصرخات الحرب التـي يشنونهـا. وفي حـي شنتشنج وحده أنتـج العمال بين ليلـة وضحاها، أكثـر مـن 80 ألف فزَّاعـة و100 ألف بيرق ملـون. وفي المدينة وضواحيها، جُنّد نصف اليـد العاملة، في الجيش المستنفـر للحـرب علـى الـدوري. وكُلّـف الجيل الشاب نصـب الأفخاخ ووضـع السمـوم ومهاجمـة عصافير الدوري، فيما كُلّف الشيوخ والأطفال الخفارة والحراسة. وتعهدت المصانـع المشاركـة في الحـرب، بعدم خفضهـا الإنتاج، على الرغـم من انصراف معظـم العمال إلى حربهم على الـدوري. وأنشئت مناطق عديدة تنيف على 150 منطقـة، سُمـح فيها بصيد الـدوري بالبنادق. ودُربـت فتيات مدارس نتيانج على الصيد بالبندقية لهذا الغرض.

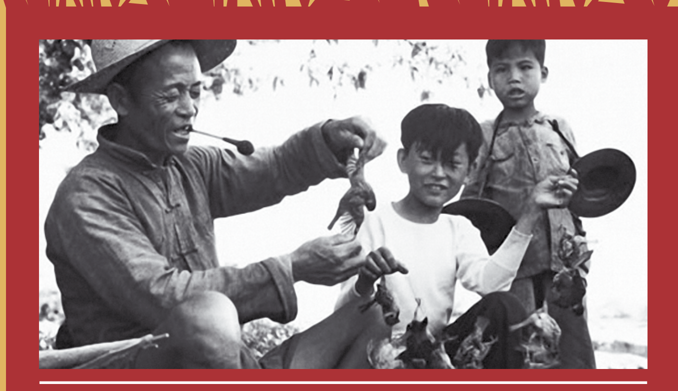


في حي شنتشنج وحده أنتج العمال بين ليلة وضحاها، أكثر من 80 ألف فزّاعة و100 ألف بيرق ملوَّن. كذلك صنع سكان شارع شيتو وحي شوهوي وشاره يانجبو وحي يولين كثيرا من الفزّاعات.

قـدرت المؤسسـات الرسميـة أن كل عصفور دوري يأكل مـن الحبوب 4 أرطال في السنة. أما عدد الذين شاركوا في الميدان في قتل العصافير، فقـدر بأكثر من ثلاثـة ملايين شخص. وفـي الثامنة مسـاء اليوم، قُدر عـدد العصافيـر التـي قتلت بنحـو 194432 عصفـوراً (فـي شانغهاي ومنطقتها).

انتهت مذبحة العصفور الدوري في الصين، سنة 1959م، عندما أعلن علماء مجمع العلوم الصيني رأيهم العلمي، وكان منهم زو تشي وجنج زووتشيـن. إذ حلـل العلماء محتوى أمعاء العصفـور الدوري، فوجدوا أن ثلاثة أربـاع هذا المحتوى حشرات ضارة. أمـا الربع الباقي فمما يأكلـه البشـر. وأثبتوا بذلـك أن العصفور الدوري مفيـد في الأساس للإنسان.

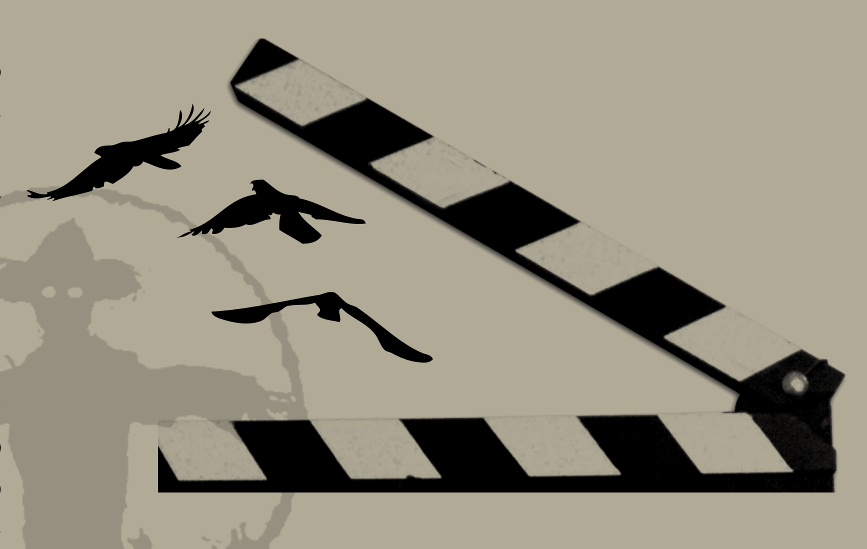
واليـوم تبدَّل الحال كثيراً في الصيـن. فإبادة الدوري اضطرت المزارعين إلـى استخدام كثير من السمـوم والمبيدات لمكافحـة الحشرات التي كان العصفـور يأكلهـا. وظهـر بوضوح أن الضـرر من قتل الـدوري أشد وأفتك مـن تركه ينظِّف الطبيعة من الحشـرات. وأقيمت ألوف المحميات الآن في أرجاء البلاد. بل ان الشعب الصيني يحتفل في كل أبريل من العام، بأسبوع شعاره: نحب العصافير.



جاء في يوميات كاتب المقال، التي دونها في قرية هوجيا، في ذلك اليوم من سنة 1958م:

«فـي هذا اليوم قـررت حكومة المدينة أن تقتـل عصافير الدوري، في المدينة والجوار الريفي. في الصباح انقسمنا ثلاث فرق، لشن الحـرب. تسلقنا مـع زملائنا التلاميذ شجراً عنـد جانب الطريق، وأطلقنـا العنان لأبواقنـا وأجراسنا وطناجرنـا، وكل ما كان يمكن أن يصـدر صوتـاً قوياً. واضطـرت عصافير الدوري إلـى مواصلة الطيـران، حتى سقطت على الأرض ميتـة إعياءً. ولو سمح بتشريح العصافيـر الميتـة، لراهنـت علـى أن 90% منها ماتـت من سكتة قلبية مفاجئة (خوفاً أو إعيـاء). ووزعت الحكومة على المشاركين فـي الحرب أوراقاً لكتابـة أغنيات شعبية، في سنـة 1958م. لدينا 90 ألـف مدينة في الصين. ولو كتبـت كل مدينة مجموعة أغنيات، لصـار عندنا 90 ألف كتاب أغنيات. فـي يوم الحرب على الدوري، كتبـت أغنيـة شعبية. وإذا كنـتَ لا تستطيع أن تكتـب أغنية شعبية فعليك أن تعوض بفعل آخر. لقد جُنّد الشعب كله في هذه الحرب، وأبيـدت عصافيـر الـدوري وهرب البعوض إلى فوجيـان، واختبأ الذباب في جوانغ دونج» (كانـت الحكومة تسمي البعوض والذباب والدوري والفئران الأوبئة التي ينبغي القضاء عليها).





الفزَّاعة في السينما: من الرمز إلى المدفن

إبراهيم العريس

مـن ناحية مبدئية، يمكن للمرء أن يفترض وجـوداً قوياً للفزَّاعة في سينما الرعب، تحديداً في بعض أفلام ألفرد هتشكوك. ذلك أن لهذه الدمية التي تنتصـب فـي المناطق الزراعية على شـكل إنسان يغطـى بالأسمال وينشر ذراعيه في الريح، قدرة على إثارة الخوف، ولا سيما في الليل أو عند الغسق لا خـوف الطير التـي توضع الفزَّاعة لإخافتها فقط، بـل البشر أيضاً، حتى وإن كان هـؤلاء يعرفـون سلفاً أن هذا الشبح الواقـف وحيداً في الليل، ليس سـوى دمية جامدة. إذ انطلاقاً من هذا المظهر المرعب قد يفترض المرء أن الفزَّاعـة حضرت بالفعـل في عدد كبير من الأفلام. لكن الحقيقة عكس هـذا تمامـاً: لم تحضر الفزَّاعة كثيراً. بل لعـل الأغرب من هذا أن ثمة من الأفلام الأنجلوساكسونية الثلاثة التي ترى كلمة «فزَّاعة» في عناوينها، فلماً واحداً الفزَّاعة شخصية حقيقية فيه، مشاهدة وفعلاً. أما الفلمان الآخران فإن فزاعتهما رمزية لا أكثر.

ففي فلم جيري شاتزبرغ الأشهر وعنوانه «فزَّاعة» (1973م) ليس ثمة فزَّاعة علـى الإطلاق. للفزَّاعة فقط حضور معنوي يرد ضمن حوار بين شخصيتي الفلـم الأساسيتيـن اللتين يلعـب دوريهما جين هكمـان وآل باتشينو. وهما صديقـان هامشيان يقومـان برحلة معاً، يتخاصمـان ويترافقان ويجمعهما تـوق مشترك إلى مجابهة الظروف التـي تقسو عليهما، لكن هذه الظروف، التـي تكون لهمـا الفزَّاعة الكبرى، تنتصر في النهايـة ولكن على وجودهما المـادي، منهزمـة أمـام الصداقـة التـي تجمعهما. وفـي فلـم «الفزَّاعة» (1981م) النيوزيلنـدي، مـن إخراج سـام سلزبري، وهو فلـم يصنف في مستوى جيد، يراوح حضـور الفزَّاعة بين بعد مادي-بصري شكلي صرف، وبعـد معنوي رمـزي، في سياق قصـة تتحدث هي الأخرى عـن الصداقة، ولكـن بين مراهقيـن يعيشان واقعهما وأحلامهما، والزمـن المقبل عليهما علـى شـكل فزَّاعة تحضر في كوابيس كل منهما أكثـر كثيراً مما تحضر في حياتهما اليومية. مرة أخـرى إذن، تصبح الفزَّاعة معنى لا مبنى. ويتجاوز الانتصار عليها الخوف منها، ويصير جزءاً من صراع الإنسان مع قدره.

في مقابل هذا، هناك فلم يحمل عنوان «الفزَّاعة» حققه ويليام ويسلي سنة 1988م، ولا يعد على أي حال من الأفلام المميَّزة في تاريخ السينما، غير أن قيمته عندنا في موضوعنا هذا، أن فيه حضوراً حقيقياً وفاعلاً لعدد لابأس بـه من فزَّاعات نصبت فـي حقول الذرة. يستولي لصوص على مال كثير، كان علـى متن طائرة خطفوها. ثـم تهبط الطائـرة بالخاطفين اللصوص وبالـركاب الرهائن في الحقول ليلاً. وتبـدأ بالتوالي مجموعة جرائم يروح ضحيتهـا لصوص حينـاً وركاب حينـاً آخر، ويعثر بعـد مقتلهم على جثثهم منتشرة وقد ملئت الأجساد تبناً. ويتبين في النهاية أن الفاعل هو الفزَّاعات نفسها... والحقيقة أن هذا الفلم الأخير، على الرغم من سذاجة موضوعه، يعد من أبرز الأفـلام التي استغلّت صورة الفزَّاعة الماثلة في مخيلة البشر العاديـين، ولا سيما من أهل المدن الذين يندر أن يعرفوا عن الفزَّاعة غير ما يروى عنهـا وعن حكاياها، التي يتناقلها الناس، وهي في الغالب تتجاوز حقيقة هذه الدمية.

وإذا كانـت السينما أخفقت دوماً في تصوير جوهر الخوف من الفزَّاعة في أفـلام ذات قيمـة كبيرة، فقد يصح أن نشير هنا إلـى أن ثمة أفلاماً كثيرة من الخط التجاري... استخدمت الفزَّاعة أداة تخويف مجوفة المعنى، ومن دون أي بعد فلسفي. ولكن يمكن القول في المقابل إن الإنسان قد طوى دوماً هذه الأفلام وفرَّج اللّه كربة الذين أرعبتهم.







فزاعة بغدادي

للوصول إلى عمل فني حقيقي يجعل من الفزَّاعة بطلاً أساسياً له، سيكون مدهشاً أن نتوجه إلى مخرج لبناني هو الراحل مارون بغدادي. فبغدادي خلال إقامته في أوروبا - فرنسا على الخصوص - في سنوات عمره الأخيرة، أنجز لحساب التلفزيون الإنجليزي واحداً من أقل أفلامه ذاتية وأكثرها ابتعاداً عن الحرب اللبنانية، التي هجس بها القسم الأكبر من أفلامه. ويعزى ذلك إلى أن هذا الفلم الذي صوره في لغة سينمائية، على الرغم من أن إنتاجه كان تلفزيونياً، مقتبس من قصة قصيرة لكاتبة الأدب البوليسي الشهيرة باتريسيا هايسميث. وعنوان القصة «بطيئاً بطيئاً في الريح». فيما كان عنوان الفلم «الفزَّاعة». هنا في هذا الفلم تلعب الفزَّاعة دوراً أساسياً في الأراضي الزراعية التي يملكها ثري غريب الأطوار اسمه أدوارد سكريتون، استخدمها مدفناً لشخص قتله لأنه أقام علاقة مع ابنة الثري. لقد خبأ سكريتون الجثة داخل الفزَّاعة، لتصبح هذه الأخيرة شخصية الفلم المحورية. ويرى القاتل مجموعة شبان عابثين يقتربون من الفزَّاعة ليعبثوا بها، فيخيل إليه أن جريمته انكشفت فينتحر دون أن يدري أن خادمه الأمين الذي كان يرى كل شيء، انتزع الجثة من داخل الفزَّاعة ودفنها في مكان آخر.

على هذا النحو يكون مارون بغدادي اللبناني، قد قدَّم أعمق استخدام سينمائي للفزَّاعة وفكرتها: شخصية وظيفتها إثارة الفزع، لكنها من الداخل خالية خاوية... بريئة من أية إثارة للرعب. والمؤكد أن في هذه الجدية الجديدة بين دور الفزَّاعة وكينونتها، وبين مظهرها وجوهرها، تكمن إمكانات بصرية وسردية كبيرة، غريب أن السينما لم تستغلها كما يجب، وأغفلت التعامل معها رمزاً أو وحشاً غير منطقي، أو أخيراً تشكيلاً بصرياً، لا تحمل خلفيته أي بعد حقيقي.

مهرجانات الفزَّاعة في العالم



لـم تعد الفزَّاعـة، وهي الوسيلة البيئيـة اللطيفة، لحمايـة الحبوب والثمار مـن الطير، تتولى هذه المهمة في البلاد الصناعيـة منذ ثمانينات القرن التاسـع عشر الميلادي. إذ بدأ حينئذ استخدام وسائل صناعية وكيميائية، معظمهـا تبيَّن أن ضـرره أكثر من نفعه. فلا يكتفي بقتل الطير المفيدة، بل يسمم البيئة بالكيمياء غير المأمونة الجانب.

لكـن لنعد إلى أواخر القرن التاسع عشر، عندما تحولت الفزَّاعة إلى تراث شعبـي وفنـي ظريف، يحظـى باهتمـام شعبي واسع فـي العالـم. حتى أن مئات المهرجانـات في العالم، تنظم كل سنة، فيأتـي الفلاحون والفنانون والتلاميـذ وهواة العروض وزوار فضوليـون وعائلات، لمشاهـدة آخر ما ابتكره الناس في صنع الفزَّاعة.

ففـي تشابل هيـل بولاية تكسـاس الأمريكية، تنظم الجمعيـة التاريخية في البلدة فـي آخر الأسبوع الثاني من شهر أكتوبر كل عام، مهرجانا للفزَّاعة، يحضـره نحـو 250 عارضاً معتمداً، مـن خبراء تزويق المنـازل والبساتين والجنائـن والحرفييـن والموسيقييـن والصاغـة ومصممـي الملابـس، ليعرضـوا آخر مبتكراتهـم الطريفة من الفزاعات. ويضـم المعرض زوايا لمختلـف الأطعمة الريفيـة وزوايا لعروض تسلية وموسيقـى، ويتيح للأولاد ركوب المهور أو مشاهدة حظائر الحيوانات الأليفة.

كذلـك يتخذ رسامون زوايـا يزورها من يشاء، ليرسم علـى وجهه بالألوان مـا شاء له مـن رسـم، تشبهـا بالفزَّاعة. وفـي المعرض قطـار كهربائي، يـدور بركابه، ومعظمهـم أطفال، علـى المعرض وأرجائه. وفـي المعرض زوايـا للصور الفوتوجرافية، في موضوع الفزاعـات وأشكالها المبتكرة في العالم.

فزاعات في القرية

وفي قريـة هاربول بولايـة ماساشوستـس الأمريكية أيضـاً، ينظِّم السكان مهرجانـا للفزَّاعـة فـي سبتمبـر من كل عـام. فيوزِّعـون الفزاعـات على اختـلاف ألوانها وأشكالها، في مختلـف أرجاء القرية، ويكون فنانو هاربول أنفقـوا وقتهم في ابتكارهـا، استعداداً للمهرجان. وتتقاضـى بلدية القرية دولارين من كل زائر بالغ، أما الأولاد فدخولهم القرية في الموسم مجاني. وتباع المرطبـات، وتنظم مسابقات على أنواع، ورحلات بحافلات مكشوفة السقف، في القرية وجوارها. ويقام قصر ألعاب للأولاد، يتفنن المصممون فـي تنويعها. ويرسم الرسامون على وجوه من يشـاؤون، ويتبارى الزوار في رسـم أجمـل فزَّاعة، من أجـل تنفيذهـا. ويتسابق الأولاد علـى الدراجات الهوائيـة، وتـوزع عليهـم البالونـات الملونة. كذلـك يقيم فنانـو المنطقة معارض للوحاتهم. ناهيك عن التسوق.

الطريق إلى البيت

وفـي أبريل من كل عام تنظِّم قريـة مورنجهم الفرنسية الشمالية المتاخمة للحدود البلجيكية، مهرجانا للفزَّاعة. وقد خطرت الفكرة في سنة 1989م. إذ إن سـكان القرية استفاقوا ذات يوم من أيام ذلك العام، ليجدوا الطرق مـلأى بالفزاعات، من كل نوع وشـكل. وقرر رئيس بلديـة القرية يومئذ أن تنظِّم بلديته كل عام مهرجاناً في أبريل.

أمـا من الذي وضـع الفزَّاعات في القرية أول مرة، فهـو أمين سر البلدية، وكان يريـد أن يستقبـل زواراً لا يعرفـون موقـع منزله. فأبلغهـم أن يلحقوا طريـق الفزَّاعات، وأقام الفزَّاعات ليدلهم علـى المنزل. ولعل هذه الفكرة أطـرف من فكرة المهرجان نفسهـا، إذ إن عشرات المهرجانات تقام لهذا الغرض في فرنسا وبلدان العالم. لكن أحداً لم يفكر ربما بالفزَّاعة في هذه المهمة الجميلة.

وفـي إنجلتـرا تقع قرية راي الصغيرة التي لا يزيـد عدد سكانها على 500، علـى ضفة نهير اسمه ريبـرن، في مقاطعة لانكشير. وهـي تنظِّم مهرجاناً للفزاعات في أواخر شهر أبريل، وأوائل شهر مايو، في باحة مدرستها. وبعد



Flickr



المهرجـان تبدأ السوق السنوية التي يتقاطر عليها البائعون والمشترون من كل صوب. ويمتاز مهرجان راي للفزَّاعة بتنظيم مسابقة رسم وتلوين.

ويمكن الاستدلال على قدم المباني في راي، بشاهد تاريخ البناء على حجر عنـد مدخـل كل مبنى. كانـت القرية في القـرون الماضية شهيـرة بصنع القبعات والمسامير وبكرات الخيطان، وورثت من ماضيها هذه الحرف التي صـارت من التـراث الشعبي الآن. ويصنع الحرفيون فـي القرية الكثير من الفزَّاعـات للمهرجان كل سنة، حتى صارت راي شهيرة به. ويحتفظ صانعو الفزَّاعات بسرهـم إلى آخر لحظة، ويرقونه إلى مستوى الأسرار العسكرية التـي يجب ألا يماط اللثام عنها. ففي السنة 2006م كان موضوع الفزَّاعات بطولة العالم لكرة القدم. ولم يعرف أحد به سوى في آخر لحظة.

الفزَّاعة المتحركة

ومـع تحـوّل الفزَّاعـة، التي لم تعد تفـزع أحـداً، ولا حتـى العصافير، إلى مجموعـة مـن الفنـون والتقاليد ومسوغـا للاحتفـال، تفتقت عـن مخيلة الفنانين كل الأفكار التي يمكـن تصورها. ففي كانبيرة، عاصمة أستراليا، ينظـم مهرجان كورايونج للفزَّاعـة، على أسلوب مبتكـر. إذ يشيَّد بيت فيه بشـر وحيوانات مـن كل صنف، لكنهم جميعاً دمـى، إلا أنها دمى متحركة، وكأنهـا صنعـت لإفزاع الطير فعـلاً. لكن هذا المهرجـان، يستخدم حماراً حيـاً، يلبسه قبعة قش وملابس مزركشة، ليشارك في العرض. والفكرة هي أن هذا البيت مكانه الحقل، لإيهام الطير والقوارض، بأن الحقل مسكون.

قذف القبقاب

تنظِّم اليابان مهرجانها الوطني السنوي للفزَّاعة في منتصف شهر سبتمبر، في مدينة كامينوياما، بولاية ياماجاتا. اسم المهرجان: كاكاشي ماتسوري، أي مهرجـان الكاكاشي. ففي اليابان كان الـزراع يقيمون الفزَّاعة في حقل الأرز لمنـع الدوري من أكل النبتة الجديدة. وفي المهرجان يأتي الزراع من كل أنحاء اليابـان، لعرض آخر مبتكراتهم من الفزاعات المضحكة. ومنها دمى رجال السياسة أو مذيعي التلفزة المشاهير.

لكن أطرف ما في مهرجان اليابان هذا، مسابقة لقذف القبقاب، نعم قذف القبقاب. إذ يحتذي كل متبار في رجليه قبقابا، ويقف عند خط، ثم يقذف قبقابـه من رجلـه بأقوى ما يستطيـع. ويكسب من يقذف قبقابـه أبعد من الآخرين. ويُعتَقد أن أصل هذه المسابقة أن المزارع كان حين يراقب حقله، يضطر أحياناً لقذف العصفور الغازي بالقبقاب الذي في رجله، لطرده.



الفزّاع في بلاد أوز

حين يتفوق «اللاشخص» على البشر السوي



رسم دنزلو لطبعة كتاب الفزّاع في بلاد أوز الأولى سنة 1900م، هذه الرسمة لفزّاع معلّق على وتد

الفـزَّاع شخص في بـلاد أوز السحرية التي صورها الكاتب الأمريكي ل. فرانك باوم، والرسام وليم والاس دنزلو. ويعلن الفـزَّاع في ظهـوره الأول أنـه يفتقر إلى دماغ، ويسعى بكل تصميم في الحصول على واحد.

في رواية ساحر أوز المدهش، التي كتبها بـاوم سنة 1900م، يلتقي الفزَّاع دوروثي جيل، فـي حقل في بـلاد مونشكين، في طريقه إلى مدينة الزمـرد. وينضم إلى دوروثي. ثم ينضـم إليهما فيما بعد تين وودمان، والسبع الجبان. وبعدما أنجزت دوروثي مع أصدقائها مهمة قتل ساحرة الغرب اللعينـة، أعطى السـاحـر الفـزَّاع دماغـاً، مصنوعـاً من نخالـة ودبابيس وإبـر، وهو في الحقيقة ترضية لإسكاته. فالفـزَّاع كان أذكـى المسافرين جميعاً.

ولـذا عيَّـن الساحر، قبل مغادرتـه بلاد أوز في بالون، الفـزَّاع حاكماً ينوب عنه في غيابه.

لقـد تناقضت رغبة الفزَّاع في الحصول على دماغ مع سعي تين وودمان في الحصـول علـى قلب. وقد نشب بذلـك جدل في أي الأمريـن أفضل، العقل أم العاطفـة. وصار سجال فلسفي بيـن الصديقين، ليفسر كل منهما سبب تفـوق اختياره على اختيار الآخر. لكن أيـاً منهما لا يُفلِح في إقناع صاحبه. وعجـزت دوروثـي، وهـي تستمع، عن قـول أي منهما كان على حـق. ويشاء الرمـز أن يبقى كلاهما مع دوروثي. فهي بحاجـة إليهما معاً، ولا حاجة لها باختيار أحدهما وترك الآخر.

توسـع الأساتـذة الدارسون للأدب، فـي شرح معاني القصـة الرمزية، ولا سيما الجوانب السياسية التي كانت تشغل الرأي العام في تسعينيات القرن الميلادي التاسع عشر. بل إن الفزَّاعة كانت رمزاً شائع الاستخدام في تلك الحقبـة، لأغراض مختلفة. فكان الكتَّـاب يستخدمونها ويحبكون القصص عليهـا، ويؤسسون للعبر والدروس بواسطتها، لاتساع مجـال استخدامها. فهـي إنسان مصطنـع غير كامل، وقد يفتقر إلى قلب فـي قصة، وإلى عقل في أخرى، وربما إلى الشجاعة في غيرهما، أو الثقة بالنفس. ومع إن قصة باوم كتبت للأطفال، إلا أن كاتبها أشار في المقدمة، إلى أنها قصة سحرية «معصرنة» أيضاً.

والذيـن يستنطقون قصـة ساحر أوز المدهـش، معاني سياسيـة، غالباً ما ينظـرون إلـى الفزَّاعة على أنها شخصيـة مركزية، يعرفها جيـداً الفلاح الأمريكي، ويعـرف أنها مجرد أسطورة، لكنها تحمل في طياتها صوراً قابلة للحبك والتأليف والخيال الرحب، وأنها لا يعوزها سوى «الثقة بالنفس» لتكون كائناً غنياً بالمعاني والعبر والمرونة ما يجعلها طوع خيال أي كاتب جموح.

فـي قصص أخرى يظهر الفزَّاع، ملكاً على مدينة الزمرد، لكن ينقلب عليه اللـواء جنجور وجيشه. ويُفلح في النجاة، ويسعى في طلب العون من جلندة وجود. وتكون قصتـه مجالاً لقول آرائه في التربية والشؤون الأخرى، فيميل إلى الحث على أكل الحيوان طعاماً، مع إنه يجمع الجوز لإطعام رفاق سفره، فهو لا يأكل.

وفـي قصـة «الطريق إلى أوز»، يُعترف للفزَّاع بأنـه، على الأقل في نظر تين وودمـان، أوسع النـاس حكمة في كل أوز. ولعل في هذا حثاً على اتباع أقواله ونصائحـه. وفي قصة: دوروثـي وساحر أوز، تطري دوروثـي نفسها حكمة الفـزَّاع وتقول إنـه كان يبدو حكيماً من قبل أن يعطيـه الساحر العقل الذي سعى إليه.

لقـد كانت الفزَّاعة، بكونهـا «إنساناً» فارغ المحتوى مبدئيـاً، فرصة ليعبئه كل كاتـب وروائي ما شاء من مشاعر وحكمـة وسلوك، فصار «اللاشخص» شخصـاً غنياً بالعبر والدروس والمعاني، أكثر مما يحتمل البشر السوي في الحياة الحقيقية.



..وفي طبعة صدرت سنة 1915م، رسم جون ر. نيل هذا الغلاف







القافلة

مجلة ثقافية تصدر كل شهرين
عن أرامكو السعودية
يناير - فبراير 2008
المجلد 57 العدد 1

ص . ب 1389 الظهران 31311
المملكة العربية السعودية
www.saudiaramco.com